

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

Dimensiones del *performance*. Poner el cuerpo y performar escrituras en espacios geográficos americanos: *La Vida Nueva* (1982), de Raúl Zurita y *Quipu Mapocho* (2017), de Cecilia Vicuña

Amanda Priscila Pazmiño Torres

Tutora: Alicia del Rosario Ortega Caicedo

Quito, 2020

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional		
	Reconocimiento de créditos de la obra	
	No comercial	
	Sin obras derivadas	
Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia		

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Amanda Priscila Pazmiño Torres, autora del trabajo intitulado “Dimensiones del *performance. Poner el cuerpo y performar escrituras* en espacios geográficos americanos: *La Vida Nueva* (1982), de Raúl Zurita y *Quipu Mapocho* (2017), de Cecilia Vicuña”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

17 de diciembre de 2020

Firma: _____

Resumen

Al considerar los marcos de dos crisis políticas en Chile, mi intención en este trabajo es reflexionar sobre los discursos del arte insurgente y su diálogo y acción en el ámbito de lo social. Los lenguajes artísticos de la poesía y la visualidad activan los *performances* en mi análisis. Su dimensión política comprende la realidad de los artistas chilenos Raúl Zurita y Cecilia Vicuña, quienes incursionaron en acciones de arte colectivo. Empiezo el relato con un recorrido de las trayectorias de ambos artistas en los que observo las posibilidades de los lenguajes del arte desde la *producción del espacio*.

Los *performances* en análisis —que son posteriores a las acciones de arte que realizaron en el CADA y Artists for democracy, respectivamente— son *La Vida Nueva* (1982), de Raúl Zurita que se gestó durante la dictadura de Pinochet en Chile; y *Quipu Mapocho* (2017), de Cecilia Vicuña, que interpela la privatización del agua como una problemática actual y contingente en el mismo país. Estudio los *performances* desde las matrices de pensamiento que los gestaron, dando lugar a una creación mestiza que combina la matriz del pensamiento andino y el pensamiento occidental respecto a los espacios físicos y simbólicos, así como los dispositivos y archivos que son memoria viva de las coyunturas sociales especificadas, cuyo propósito es de religar los tejidos sociales.

Ambas prácticas artísticas motivan mi reflexión sobre las condiciones de posibilidad de sus producciones en las que el arte y la vida se fusionan en las categorías de *poner el cuerpo para performar escrituras*. Ambas obras, pensadas desde un cuerpo político inscriben un relato crítico y sensible sobre la *producción del espacio* en geografías americanas que guardan memorias. En estas geografías, a través de las propuestas de Zurita y Vicuña, se erosionan modelos económicos y simbólicos del sistema del arte, y también presentizan memorias mediante la escritura y la visibilización de los cuerpos que forman parte de la memoria colectiva. Generan matrices de representación en el espacio que difieren de las matrices de representación de los poderes dominantes en tanto los cuerpos que intervienen en ello coproducen estas representaciones.

Palabras clave: poesía, visualidades, Latinoamérica, memoria, mestizajes, tejidos

A mis orígenes de Ambato y Quito, a mis padres, hermanas y sobrinas,
por su amor incondicional.

A mi familia entera, especialmente a mi primo Daniel Torres Haro,
por haber confiado en mi camino como lectora y escritora.

A mis maestras y maestros de la Universidad Católica Santiago de Guayaquil, mi
primera casa de estudios universitarios, por creer en las Ciencias de la Comunicación y
en la Literatura como fuentes inagotables de sabiduría.

A mis maestros de la Universidad Andina Simón Bolívar, por reconocer el compromiso
humano en la construcción del pensamiento.

A Alicia Ortega Caicedo, mi tutora de tesis, por ser una guía excepcional, por las
lecturas entregadas, la confianza, la calidez, y la franqueza.

A Miguel Romero Flores, por su vocación en la edición, por su detallada lectura y su
excelente guía.

Tabla de contenidos

Figuras	11
Introducción.....	13
Capítulo primero: <i>La Vida Nueva</i> (1982), de Raúl Zurita: mi dios es un paisaje reconstruyéndose desde la consciencia del daño en los cuerpos y las ausencias	21
1. Antecedentes de la tradición del <i>performance</i> en Chile vinculadas a la creación y desarrollo de <i>La Vida Nueva</i>	22
1.1. Antecedentes del CADA (Colectivo Acciones de Arte), breve descripción e integrantes de la producción de <i>La Vida Nueva</i>	26
1.2. El CADA y la ruptura de paradigmas institucionales vinculados al régimen dictatorial	34
2. <i>La Vida Nueva</i> (1982): producir espacio para <i>performar</i> la escritura, análisis desde diversas matrices culturales y la inmensidad íntima.....	40
3. “Padre, solo los débiles sobrevivimos”: el <i>cuerpo político</i> como una clave de lectura del lenguaje poético y el archivo que constituyó <i>La Vida Nueva</i>	57
Capítulo segundo: <i>Quipu Mapocho</i> (2017), de Cecilia Vicuña: trayectos de memorias y orígenes en los cuerpos, el quipu, la montaña, el río y el mar	69
1. Escaneo desde adentro del activismo artístico: trayectoria de Cecilia Vicuña, bocetos del <i>performance Quipu Mapocho</i> (2017), consensos e instituciones implicadas	70
2. <i>Poner el cuerpo y producir espacio</i> desde una perspectiva de género con un enfoque feminista y el tránsito del Niño del cerro El Plomo de la vida hacia la muerte	83
3. La mujer que vuelve a trazar el camino del Niño del Plomo para <i>performar una escritura</i> desde el discurso poético: el <i>quipu</i> rojo que se ofrenda al cerro y desplaza a lo largo del río Mapocho y la tiza que se marca en la piedra.....	97
Conclusiones.....	101
Lista de referencias	107

Figuras

Figura 1. Jorge Brantmayer: “No +”, 1983: río Mapocho, Santiago de Chile	31
Figura 2. “No +”, 1983: Acto de Mujeres por la vida (baile de la cueca sola), Teatro Caupolicán.....	31
Figura 3. Helen Hinges: “No +”, 5 de octubre de 1988: triunfo del Plebiscito, Plaza Italia, Santiago	32
Figura 4. Diario La Época. “No +”, enero 1993: protesta mapuche durante la celebración de los 500 años de la invasión de América	32
Figura 5. Grupo CADA: fotografía del archivo de la acción de arte del CADA “¡Ay, Sudamérica!”, 1981	32
Figura 6. Grupo CADA: acción de arte “¡Ay, Sudamérica!”, 1981	33
Figura 7. Grupo CADA: acción de arte “¡Ay, Sudamérica!”, 1981	33
Figura 8. Grupo CADA: acción de arte “¡Ay Sudamérica!”, 1981	33
Figura 9. Grupo CADA. Volante de la acción de arte “¡Ay Sudamérica!”	34
Figura 10. Lionel Cid: “MI DIOS ES HAMBRE”	42
Figura 11. Ana María López: “MI DIOS ES NIEVE”	42
Figura 12. Ana María López: “MI DIOS ES NO”	43
Figura 13. Gonzalo Haristoy: Fotografía del Memorial de los Desaparecidos en Chile	46
Figura 14. John Dugger: “Chile Vencerá”, 1974.....	71
Figura 15 Cecilia Vicuña sosteniendo el modelo de la pancarta “Chile vencerá”	72
Figura 16. La Tribu No, Santiago, 1970.....	79
Figura 17. Cecilia Vicuña. “No Manifiesto”	80
Figura 18. Fotografía del cuerpo y elementos con que hallaron al Niño del cerro El Plomo.....	85
Figura 19. Plano de detalle del Niño del cerro El Plomo	86
Figura 20. Fotografía de Cecilia Vicuña en La Florida, Chile, 1950	87
Figura 21. Cecilia Vicuña: Boceto del tránsito del performance Quipu Mapocho	90
Figura 22 y Figura 23. Archivo visual del performance Quipu Mapocho	91
Figura 24 y Figura 25. Quipu en el nacimiento del río Mapocho	91
Figura 26. Quipu en la Laguna Piedra Numerada, Cerro Plomo, Chile	91
Figura 27 y Figura 28. Quipu en la entrada del Océano Pacífico.....	92

Introducción

Cecilia Vicuña (Santiago de Chile, 1948) y Raúl Zurita (Santiago de Chile, 1950) son artistas y activistas de trayectorias disciplinares nómadas, en la medida en que sus prácticas amplían las posibilidades performáticas de la escritura poética. Sus tránsitos en el arte se han configurado desde la acción colectiva que sus prácticas proponen. Y observo que han logrado articular las implicaciones políticas en sus poéticas en tanto estas accionan la reparación del tejido social. Coincido con la siguiente reflexión: “en la poesía las palabras son la excusa para dar con la novela de un hombre, con su cuerpo político y colectivo en comunión con su realidad y con los otros” (Carrión 2017, 302).

Con el propósito de generar un acercamiento al vínculo que entreteje las vidas y las obras multidisciplinares de los artistas en mención, menciono publicaciones de poesía de ambos. En ellas constan los registros fotográficos de sus proyectos en el campo de las artes visuales. *Saboramí* (1971), el primer libro publicado de Cecilia Vicuña, es “una especie de álbum publicado en Londres, en 1973, en respuesta al golpe, y que la Unidad Popular (UDP) editó en Chile, en 2007” (Fernández 2020, párr. 4). Fue censurado y rechazado para su publicación en Chile por su contenido político, trastoca la univocidad de formatos discursivos, y desde mi interpretación, concibe la creación como un tránsito inequívoco de la multiplicidad de registros para generar hallazgos, conexiones y lecturas más creativas y críticas a partir de esos mismos tejidos.

La antología personal *Tu vida rompiéndose* (2015), de Raúl Zurita, presenta a lo largo del libro, las fotografías de sus intervenciones de escritura en el desierto de Chile. Se lee, desde imágenes satelitales en Google Earth, la inscripción en el desierto: “ni pena ni miedo”. Este verso de tres kilómetros fue excavado en el desierto de Atacama, al sur de Antofagasta, en 1993. En la antología personal también constan fotogramas del archivo audiovisual del *performance La Vida Nueva* (1982), versos escritos en el cielo de Nueva York, grabado por Juan Downey Alvarado, artista chileno, pionero en el videoarte.

Me convocan sus prácticas artísticas desde mi ejercicio en la creación poética, de tal manera que puedo aproximarme a ellas y analizar los procedimientos mediante los cuales transforman la *producción del espacio* en tanto existe un *cuerpo* y una *escritura* que los inscribe, modifica y resignifica.

Las obras a profundizar en esta investigación son los *performances*: *Quipu Mapocho* (2017), proyecto que desarrolla Cecilia Vicuña cuando decide transitar, al ras

del suelo, y depositar largas extensiones de lana roja — cuyo sentido se construye relación a una memoria ancestral andina expresada en el *quipu*— desde el cerro El Plomo. Continúa su trayecto al lado de los ríos Mapocho y Maipo hasta llegar al Océano Pacífico. Y del artista Raúl Zurita, analizo la intervención en el espacio aéreo nombrado *La Vida Nueva* (1982) en la que comprende la palabra poética como una materialidad susceptible a *performarse* con la escritura de 15 versos en el cielo de Nueva York.

Los contextos en que ambos autores desarrollan sus prácticas artísticas, han trazado un propósito de reparación social ante los usos espaciales ya inscritos. Vicuña “dedica su obra al fin de la privatización del agua en Chile” (Museo Nacional de Bellas Artes 2017, 29). En el caso de Zurita, su obra, nace en la época de dictadura militar en Chile como un acto de memoria ante los desaparecidos y más comunidades vulneradas del mundo.

Mediante sus prácticas performáticas se revelan las “contradicciones de la instrumentalización y abstracción del *espacio*” (Lefebvre [1974] 2013, 15) Estas prácticas tensionan las estructuras de los sistemas hegemónicos respecto a los modos en que se tejen las relaciones sociales. Se vislumbra la transformación de los espacios en que desarrollan su arte y la democratización del acceso a los registros de ambas prácticas, ya que pertenecen al mundo de las visualidades. Ambos *performances* fueron sostenidos por instituciones que valoran prioritariamente las propuestas de poéticas mestizas desde Latinoamérica y acogen lógicas de religamiento social desde el arte.

Es así que he concatenado el abordaje de ambas propuestas, respecto a su accionar biopolítico, con las consignas de *poner el cuerpo* y *performar la escritura*. Concibo la consigna de *poner el cuerpo*, en ambos casos, como una fuerza de acción decolonizadora que genera una potencia creadora, pues, la presencia física de las escrituras y de los artistas reconstruyen y enuncian corporalidades y cosmovisiones que han marcado histórica y políticamente aquellos espacios donde se realizan los *performances*. *Poner el cuerpo* significa, entonces, hacer presentes las vidas que han sido borradas. Ambos artistas se trasladaron a geografías en las que no habitan cotidianamente para poder desarrollar sus propuestas. Es así que las convicciones éticas y políticas se efectúan en el acto de transitar *hacia* y *en* los espacios geográficos elegidos. Traen al presente memorias a través de inscripciones en aquellos paisajes a las que llamaré *escrituras*.

Poner el cuerpo se torna literal en el *performance* de Cecilia Vicuña. La artista enuncia una lucha política por la defensa del agua a través de un tránsito ritual que realiza a 5424 msnm. Ella instala largas extensiones de lana roja como metáfora del *quipu*

(material que concibo como una *escritura* que Vicuña *performa*) sobre las montañas y sobre el agua que fluye, dándole movimiento. Vicuña realiza un largo recorrido en el que sube hasta el cerro El Plomo para dirigirse hacia el Océano Pacífico ofrendando el *quipu*, cantando al agua y retomando el sentido de restauración del “uno” con el “todo” desde el pensamiento andino. Raúl Zurita realiza un viaje a Estados Unidos para *performar escrituras*. La propuesta de *poner el cuerpo* se genera a través de la escritura con humo y en el cielo de los versos de *La Vida Nueva* en la que se hace presente un cuerpo social, que también es político.

El análisis de ambas propuestas es relevante en tanto lo que conceptualizamos como *espacio* no prescribe un solo relato, sino que, las posibilidades de *producción del espacio*, que generan instancias de resignificación desde la dimensión ritual del performance, se forjan de acuerdo a matrices aún vigentes del pensamiento andino que le otorgan sentido en el espacio-tiempo a todo lo que vive.

Es así que mi mesa de análisis concibo el origen del *performance* como “el hacer y el deshacer constantes [que] apuntan al papel activo de los seres humanos en la propiciación de la cualidad regenerativa del universo, la vida y el performance, todos en constante estado de repetición” (Taylor 2012, 52). Este trabajo de investigación tiene como objetivo principal elaborar un análisis del ensamblaje político y las matrices discursivas en relación a los lenguajes artísticos (poesía y visualidad) de ambas prácticas performáticas de acuerdo a las condiciones de posibilidad en que surgieron. Los lenguajes del arte mencionados mediaron y constituyeron archivos visuales en los que, desde mi visión, los artistas acogieron como premisa *poner el cuerpo* y *performar escrituras* en términos de *producción del espacio* para generar nuevos imaginarios de religación social ante las lógicas del poder oficial inscritos históricamente en los espacios geográficos determinados.

Estos imaginarios concibieron transformar espacios de violencia en espacios que retomaron prácticas rituales ancestrales. En el caso del *performance* de Raúl Zurita, el espacio aéreo que traía la inscripción de un espacio genocida, se volvió un espacio de encuentro a partir de las herramientas de expresiones de las artes conjugadas en la palabra poética y las visualidades.

En el caso del *performance* de Cecilia Vicuña, las geografías ya no son intervenidas como espacios de extracción, sino como espacios de respeto, que representan un vínculo entre todo lo que vive, a través del agua. Es decir que, finalmente, ambas

transformaciones espaciales activan imaginarios de reflexión social en materia de derechos, volviendo políticas sus demandas a través de las prácticas que realizaron.

Es así que será imprescindible plantear como objetivos secundarios:

1. Relacionar los discursos poéticos y visuales inscritos en el *performance Quipu Mapocho* (2017), la implicación coyuntural, artística y política de su producción sobre la privatización del agua en Chile, de acuerdo a las consignas de *poner el cuerpo y performar la escritura* que interpela los usos espaciales en los que se generó esta práctica artística.
2. Relacionar los discursos poéticos y visuales inscritos en el *performance La Vida Nueva* (1982), la implicación coyuntural, artística y política de su producción sobre las secuelas de las dictaduras y opresiones como un marco de referencia latinoamericano de acuerdo a las consignas de *poner el cuerpo y performar escrituras* que interpelan los usos espaciales de esta práctica artística.

Concibo analizar las prácticas performáticas de Cecilia Vicuña y Raúl Zurita, cuyas potencialidades están vinculadas a la escritura poética que se involucra en la realidad de una posible tejido: “todos eran aspectos de una sola cosa: el cuerpo, lo hecho por el hombre, lo natural y el orden cósmico” (Taylor 2012, 42). Esta visión se explica en las elecciones espaciales en que los artistas transitan e inscriben sus obras, además de que, al remitirse a una condición íntegra de la existencia, desarrollada a partir de la geografía, Taylor (43) indica que, mediante el *performance* “las creencias se visibilizan como *actos*”, es decir, constituyen actos rituales. Entonces, para ambos artistas, desde los contextos de los que provienen, existe un vínculo cuerpo-espacio en el que ambos territorios, es decir, los cuerpos humanos y las geografías se implican y coproducen, generando significados: “El cuerpo se convirtió en un lugar por excelencia para entender nuevas formas del poder y las relaciones sociales entre personas y lugares” (Ortiz 2012, 119).

Los ejes conceptuales que acojo para elaborar mi análisis en tanto aportan a la reflexión sobre la categoría de *producción del espacio*, parten de los tres campos de referencia según Henri Lefebvre [1974] (2013, 15): 1) las prácticas espaciales, 2) las representaciones del espacio y 3) los espacios de representación. Esta tríada conceptual me permite trazar las formas de existir, habitar, pensar, representar y actuar en el espacio, respecto a las tensiones sociales, políticas, geográficas y económicas que se presentan

respecto a las formas de producir espacio, de significarlo o resignificarlo. Resulta importante deconstruir las tensiones que se generan a partir de las producciones del espacio y las enunciaciones de los cuerpos políticos en las prácticas artísticas que analizo. Es decir, las configuraciones espaciales emergen de los discursos que se interrelacionan para llevar a cabo ciertos usos del espacio, y en el caso de la tesis que planteo, estos usos toman forma en las premisas de *poner el cuerpo y performar escrituras*.

Resulta necesario articular los tres ejes conceptuales de Lefebvre con los aportes desde la perspectiva de género con un enfoque feminista vinculado a la geografía. Estos aportes que indican lo siguiente: “Los cuerpos ocupan espacios y, a la vez, son espacios en sí mismos; son lugares físicos donde las relaciones de género, clase y etnia se encuentran y son practicadas” (Ortiz 2012, 119). El cuerpo, entonces, eslabona unos sentidos de producción del espacio en tanto está permeado por unas construcciones sociales específicas, en las que este se afirma a sí mismo. Esto se debe a que los cuerpos son portadores de memorias, y traen consigo contextos que se han eslabonado tomando como referencia filiaciones afectivas específicas.

Es así que analizo el *performance* de Cecilia Vicuña desde una perspectiva de género con un enfoque feminista. Ella sostiene el reconocimiento de las mujeres y su lugar como productoras y difusoras de un saber y trae al presente el postulado de que las mujeres eran “tejedoras y poetas desde un comienzo” (Vicuña 2010, párr. 12). Vicuña se enuncia a través de sus obras desde su posicionamiento como mujer mestiza y artista: “Nací al borde del Mapocho y fui desde siempre una niña mapochina” (Vicuña 2017, 19).

Desde la experiencia vivida de Vicuña surge un momento de identificación durante la niñez con el Niño del cerro El Plomo —un cuerpo infante momificado, la primera corporalidad inca hallada— a la que “habían extraído y vendido al Museo Nacional de Historia Natural, que lo exhibía como un objeto arqueológico” (19). El Niño era un símbolo de vida ofrendada en el marco del ritual inca de Capacocha, y actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Historia Natural de Chile.

Este encuentro entre Vicuña y el Niño es crucial porque consolidó su proximidad a la cosmovisión del mundo inca para luego definir su camino de creación como una “poética mestiza (...) un pensar andino en acción” (Vicuña 1996, 126).

A partir de los sentidos con los que se construye su poética, puedo determinar que genera prácticas artísticas desde el “reciprocarse, el fundamento de la igualdad” (Vicuña 1990, 97), verso que consta en poemario *La Wik’uña*, de su autoría y publicado en 1990. Considero que este postulado del reciprocarse también abarca la poética de Zurita.

La Vida Nueva (1982), escritura en el cielo de Nueva York, se creó como una intervención en el espacio aéreo para producirlo en función de concebir un imaginario de diferencia, pues, el cielo tuvo una narrativa de connotación negativa y desoladora durante las dictaduras latinoamericanas. Entonces, respecto al efecto de la experiencia de observación de los versos de *La Vida Nueva*, se genera una nueva visión del espacio aéreo. El vínculo con los espectadores se pondera en la irrupción de su cotidianidad, ya que en el poema puede reconocer experiencias en común. Este acto de *performar la escritura* con el humo de 5 aviones, de acuerdo a las palabras de Zurita, fue dedicado para migrantes latinoamericanos, en español, en el cielo de Nueva York. El análisis del discurso poético se desarrollará a partir del siguiente texto que se leyó en el cielo y compone un archivo audiovisual:

MI DIOS ES HAMBRE
 MI DIOS ES NIEVE
 MI DIOS ES NO
 MI DIOS ES DESENGAÑO
 MI DIOS ES CARROÑA
 MI DIOS ES PARAÍSO
 MI DIOS ES PAMPA
 MI DIOS ES CHICANO
 MI DIOS ES CÁNCER
 MI DIOS ES VACÍO
 MI DIOS ES HERIDA
 MI DIOS ES GHETTO
 MI DIOS ES DOLOR
 MI DIOS ES
 MI AMOR DE DIOS¹

Entonces, el concepto del *performance* me permite explorar esta obra, ya no desde el cuerpo físicamente presente, sino, desde la enunciación de un cuerpo político en un discurso poético que está conceptualizado en una materialidad y *performado* en la realización de su escritura. El *performance* en esta vía de reflexión connota: “un proceso, una práctica, un acto, una episteme, un evento, un modo de transmisión, un desempeño, una realización y un medio de intervención en el mundo” (Taylor 2012, 14), y a esta red de significantes, Antonio Prieto Stambaugh en Taylor (2012, 14) agrega: “el performance es una ‘esponja mutante’ que absorbe ideas y metodologías para aproximarse a nuevas formas de conceptualizar el mundo”.

¹ Zurita (1982).

Los archivos a los que me remito para desarrollar la investigación son el archivo audiovisual *Quipu Mapocho* (2017), financiado por Fondart (Convocatoria 2017), en el que se puede observar fragmentos del *performance* de Cecilia Vicuña y escuchar los *leit motivs* para realizarlo que enuncia la autora y el *videoperformance* de *Quipu Mapocho* en el que la presencia de su gestora está en los cantos que realiza. Identificaré los sentidos que se enarbolan durante su tránsito, la ofrenda material que entrega al río y las actividades que desarrolla en las estaciones del *performance* como acto ritual para articularlos con mi corpus teórico. Este corpus ha sido acopiado durante la etapa de estudio de maestría. Cabe indicar que el primer archivo al que me remito como evidencia fue un registro para la exposición colectiva “Movimientos de tierra. Arte y naturaleza”, la cual se presentó en el Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago de Chile, desde el 7 de julio hasta el 3 de septiembre de 2017. El estudio de esta obra irá acompañado, para una comprensión de la obra de la artista, de una revisión de algunos versos del poemario *La Wik’uña* (1990), que está liberado en la web y antologías de poesía en las que consta y he hallado en la biblioteca de la Universidad Andina Simón Bolívar. Una de ellas es *Veinticinco años de poesía chilena: 1970-1995*, compilada por Teresa Calderón, Lila Calderón y Tomás Harris.

El archivo al que acudo para la observación y análisis de *La Vida Nueva* (1982), consta en la videoteca digital del Hemispheric Institute, que tiene como objetivo conectar a artistas, académicos y activistas de todas las Américas y crear nuevas vías de colaboración y acción. Este *performance* es también la materia prima con la que tejo los conceptos de mi corpus.

Capítulo primero

La Vida Nueva (1982), de Raúl Zurita: mi dios es un paisaje reconstruyéndose desde la consciencia del daño en los cuerpos y las ausencias

En el período de la dictadura en Chile (1973-1990), la más larga de Latinoamérica, se cometieron crímenes de lesa humanidad contra la población por parte de la Junta Militar encabezada por Augusto Pinochet. Los lenguajes del arte esgrimidos como prácticas colectivas lograron subvertir el concepto de “vidas desechables” a fin de resemantizar los vínculos de relacionamiento social y enunciar la visibilización de las violencias en los cuerpos, desde los espacios urbanos y geográficos. Surgieron, entonces, matrices de insurgencia y resignificación de los espacios habitados desde la *producción del espacio*, desconfigurando el relato oficial de la dictadura que ocultaba la realidad circundante. Estas matrices influenciaron en materia de derechos y apostaron por la dignidad respecto a las emergentes instancias de precarización, amenaza y mortalidad durante aquella crisis social. Es así que *La Vida Nueva* (1982) responde a una tradición de prácticas artísticas performáticas que politizaron la realidad de un cuerpo social vulnerable en el que los productores, al haber sido parte de este cuerpo, lo inscribieron en el discurso poético para *performar escrituras* y constituir un archivo, una memoria colectiva desde diversas matrices culturales. La historia de los pueblos converge en las enunciaciones de *La Vida Nueva*, versos escritos en español en el cielo de Nueva York.

1. Antecedentes de la tradición del *performance* en Chile vinculadas a la creación y desarrollo de *La Vida Nueva*

El que traspasa la idea, trasciende su carne.
(Andrea Crespo Granda 2018, 77)

El lenguaje es, antes que nada, el conjuro que los
hombres levantan frente a la muerte y la historia de
la poesía no es sino la historia de esos conjuros.
(Raúl Zurita Canessa 2017, párr. 2)

Si los afanes, ansias y deseos del cada día, se
limitan a la medida de lo posible, hay que soñar lo
imposible para romper las ataduras de lo dado por
cierto e inalterable.
(Illapu en Neustadt 2001, 11)

A lo largo de este acápite elaboro una reflexión política sobre las acciones de arte gestionadas por integrantes de la “escena de avanzada”² en correlación a las prácticas artísticas de Chile en contextos represivos. En la tesis que desarrollo, y con mayor énfasis en este capítulo, se comprenderá lo *político* como el terreno de lo social que enuncia una postura de ruptura y desafío más que una posición ideológica y dogmática (Taylor 2012, 8).

La identificación aglutinadora de “escena de avanzada” fue acuñada por la teórica cultural Nelly Richard para nombrar a los colectivos cuyas prácticas artísticas tenían “el carácter de una rebelión vanguardista como respuesta al reclamo radical de autonomía hecha por el esteticismo” (Richard 1994, 43). Cabe indicar la tensión presente entre la nominación académica de “escena de avanzada” que es concomitante a la Historia del arte, y la visión del poeta y artista visual chileno Raúl Zurita, quien imaginó el *performance* de la escritura en el cielo de Nueva York titulado *La Vida Nueva*, y cuya realización fue colectiva. La postura de Zurita disintió ante el postulado de Richard: “La relación que funde las artes visuales con la literatura no es una cosa programática, es profundamente dramática, no obedece a un espíritu vanguardista” (Zurita citado en Castro 2013, párr. 3).

Las posturas reflexivas para la construcción del relato son divergentes en tanto Richard problematizó el origen de las prácticas de la “escena de avanzada” priorizando

² “Entre ellos se encuentran Carlos Altamirano, Juan Castillo, Eugenio Dittborn, Diamela Eltit, Carlos Gallardo, Carlos Leppe, Gonzalo Mezza, Ximena Prieto, Lotty Rosenfeld, Francisco Smythe y el poeta Raúl Zurita” (Capasso y Bugnone 2016, 138).

sus efectos en la transformación cultural a partir de las corrientes que precedieron estas prácticas. Y Zurita, en cambio, enuncia la urgencia de haber respondido a la complejidad de las opresiones y violencias del contexto, trascendiendo la idea de pertenecer o no a una corriente artística. Resulta, entonces, complementario conocer ambas visiones respecto a las acciones de arte en el contexto planteado para ampliar con detalle el estudio de *La Vida Nueva*.

Las realidades en que las vidas están en riesgo fueron, son y serán prioritarias para la existencia de un relato. Actuar antes que ser indiferente ante la realidad desde la creación, y comprender el devenir político del accionar colectivo fue la decisión de Zurita, quien imaginó la posibilidad de escribir los versos en el cielo de *La Vida Nueva*: “el arte es aquello que supera todos los condicionamientos, incluso los de la muerte física” (Zurita 1982, 2). Importó, entonces, lo que se pudiese gestar desde los frentes del arte forjado desde una conciencia y una participación conjunta para la realización de las acciones performáticas, tomando como eje la comprensión crítica de las realidades, usando como materia prima sus lenguajes y el tejido de las diversas matrices de pensamiento visibles en las huellas de su significación.

Las instancias planteadas son claves que sitúan *La Vida Nueva* como una práctica performática que respondió a una tradición de transformación colectiva al generarse en el contexto de la dictadura en Chile. La premisa que acogió la “escena de avanzada”, fue conceptualizada como “salida de marco” y consistió en criticar las formas de sujeción, violencia, limitación, rigidez y encuadre que sostuvo el régimen dictatorial. En el caso de *La Vida Nueva*, la materialización de esta “salida de marco” se dio en la dictadura de Augusto Pinochet en Chile. Fue así que la clave de acción desde el arte contradijo el objetivo del modelo político autoritario, pues este buscaba “recluir y segregar los cuerpos en el orden del discurso” (Richard 1994, 42) como una condición ‘legítima’ de las estructuras del biopoder.

Estas prácticas artísticas partieron de la contingencia de la realidad social para dar paso a la exploración de la participación colectiva desde el arte para la comunidad. Exploración que generó posibilidades de expresión radical en desacuerdo respecto a las lógicas de la dictadura, logrando una reconfiguración en todo ámbito de lo social. Activaron cuestionamientos y replanteamientos sobre la experiencia de la realidad como una respuesta a los síntomas y los efectos de la represión, precarización y violencia de la correlación de los cuerpos y los espacios. Y fueron esos los escenarios de los cuales se

sostuvieron, necesariamente, para buscar estrategias que traspasaran la censura a través de la subversión de los signos y sus significados.

Las prácticas artísticas en análisis no buscaron ser explícitas sobre la información objetiva de las cifras y responsables de los cuerpos vulnerados, los encarcelamientos y las pérdidas humanas, sino que utilizaron elementos del discurso poético y formas de representación que referenciaron metafóricamente las denuncias pautadas, siendo esta una decisión estética. De estas estrategias dependía la transformación artística que apostó por la continuidad de la vida y la búsqueda de la dignidad en materia de derechos como una forma opuesta de construcción social ante el neoliberalismo de finales del siglo XX. Chile fue el país donde se experimentó el sistema neoliberal, dejando consecuencias económicas, políticas, sociales y culturales, además de que se sobrepuso al más largo período dictatorial en Latinoamérica:

Pinochet llevó adelante pautas económicas que llevarían a una desregulación drástica de la economía, desempleo masivo, una concentración de la renta en favor de los sectores económicos más concentrados, la privatización de bienes públicos, etc., lo cual fue posible aplicando un duro esquema de represión sindical. (Ruiz 2016, párr. 7)

De acuerdo al panorama social enunciado en los párrafos anteriores, y que involucra la realización de mi objeto de estudio: *La Vida Nueva* (1982), la construcción del cuerpo político será la clave de lectura en la que confluyeron los discursos poéticos y visuales para comprender su realización. Analizo *La Vida Nueva* como una “práctica performática” a la que Raúl Zurita denominó “proyecto de escritura en el cielo”. Desde la perspectiva de análisis del *performance* propongo un diálogo que conjuga sus sistemas de transmisión de conocimiento y memoria social: archivo y repertorio, que están presentes en los registros discursivos mencionados y los dispositivos materiales y espacios en los que fue posible *performar la escritura*.

Sitúo esta práctica como un quehacer artístico vinculado al *performance* en tanto el acto de escribir en el cielo es acorde a la propuesta de Diana Taylor (2012, 14): “*Performance* connota simultáneamente un proceso, una práctica, un acto, una episteme, un evento, un modo de transmisión, un desempeño, una realización y un medio de intervención en el mundo”. Esta intervención fusionó los lenguajes de la poesía y las visualidades, para su realización y sus registros de memoria tanto visual, material y audiovisual, las que posteriormente construyeron un archivo. Es decir, en su carácter performático, esta obra entramó un tejido de “ideas y metodologías de varias disciplinas

para aproximarse a nuevas formas de conceptualizar el mundo” (Prieto Stambaugh citado en Taylor 2012, 14).

La Vida Nueva fue desarrollada como un *performance* cuyos ejes de acción espacio-temporales propusieron vincular el arte en los escenarios de la vida. Es así que, con esa premisa la “escena de avanzada” intervino los espacios de la cotidianidad. Aquel factor unificador erosionó los sentidos y conceptos con que se venían construyendo tanto el arte como la vida en el contexto social enunciado. Esta reflexión pondera el lugar de los actores sociales que rechazaron, desde todas sus posibilidades de cuestionamiento, los discursos que sostuvo el autoritarismo.

El *performance* de *La Vida Nueva* se gestionó desde una participación colectiva, partiendo de la idea de Raúl Zurita, para concretar la producción, la logística de la intervención, el registro audiovisual, el registro visual y su posterior archivo físico y digital. Quienes lograron que este *performance* se llevara a cabo fueron Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld, Juan Downey y Ana María López. Junto a los artistas mencionados, Zurita había gestionado acciones de arte previas al *performance* en análisis a las que me referiré en el siguiente acápite. En la propuesta de *La Vida Nueva*, los artistas revelaron una actitud consecuente con la situación de su país en tanto propusieron expresar un “camino de memoria” (Taylor 2012, 142) común que permitió ahondar en huellas del pasado, para religar el presente y visionar el futuro. Trazado aquel camino, la gestión de esta práctica logró un espacio de reflexión para evaluar las políticas de la memoria y contrastar a los relatos oficiales, pues estos suelen ser cimentados en el olvido y la impunidad.

Para el siguiente análisis, entonces, considero imprescindible contextualizar momentos de la represión dictatorial en Chile respecto al sostenimiento de las políticas institucionales que dividieron, sometieron, censuraron y clausuraron, todo vínculo social del pueblo chileno y, con mayor repercusión, varios procesos de intercambio sociocultural y artístico en ese país. Aquel momento histórico desencadenó un estado de conmoción social, en el que, según las condiciones de vida expresadas, las acciones desde el arte eran la única manera de generar una respuesta ante los modos de accionar de las estructuras del biopoder. Se gestó esta reacción a través de una reafirmación irreversible de la colectividad, cuya demanda promulgó un cambio político fundado en la toma de conciencia de acuerdo a los conflictos y el desgarramiento en todos los sectores del tejido social.

1.1. Antecedentes del CADA (Colectivo Acciones de Arte), breve descripción e integrantes de la producción de *La Vida Nueva*

¿Con qué motivos un grupo de amigos chilenos, cuyo terreno de trabajo exploró los registros literarios y las artes visuales decidieron producir una escritura en su idioma, en un cielo estadounidense y a gran escala, volviendo política y democrática esa instancia de lectura? La respuesta a esta pregunta irá tomando forma a lo largo del presente acápite considerando las reflexiones éticas y políticas acerca de los vínculos sociales en el arte, con información detallada del arte insurgente.

La insurgencia en el arte durante la dictadura en Chile se enarboló desde sentidos opuestos a la funcionalidad del arte que tenía el respaldo del sistema de gobierno. Es decir, entre su accionar más importante, se movilizó colectivamente mediante diversos sistemas de significación con los que evocó y activó sentidos de pertenencia. Estos sentidos fueron articulados por los detonantes de memoria histórica y política como pautas de cuestionamiento a los sistemas de poder dominantes. No me es posible reflexionar sobre el arte insurgente como un sistema de significados que sustente un objetivo, sino en las reflexiones alrededor de su quehacer, el cual las construcciones de significados son politizadas y disponen un desentrañamiento de la realidad que transforman escenarios de violencia estructural. Trabajaron, entonces a partir de varios frentes, reaccionando ante las violencias sistematizadas que tienen como objetivo minar y eliminar las dinámicas de existencia social, tanto físicas como intersubjetivas.

En relación de contraste a estas dinámicas de represión y opresión estatal que crea enemigos asignándolos como vidas desechables y no funcionales al sostenimiento del poder, no podría hablar (inclusive desde mi práctica poética) del agenciamiento en el arte como un dispositivo que persiga una meta o un propósito funcional, constreñido, hermético, unidireccional y pragmático. Considero, entonces, enriquecedor en el análisis, comprender cómo se establecieron los vínculos sociales, así como la manera en que se conjugaron los sistemas simbólicos que construyeron esta práctica artística. Estas perspectivas resultan profundamente reveladoras.

Emanuele Coccia (2016, 129) indica: “la filosofía / es el conocimiento bajo el imperio del Eros / el más indisciplinado / y el más temible de todos los dioses. / No podrá jamás ser una disciplina”. Considerando este postulado de producción artística desde la concepción de una indiciplina que es insurgente, sitúo las posibilidades de conocimiento que abren las obras de arte, partiendo de sus singularidades. “Un filme, una escultura o

una canción pop puede ser tan intensamente filosófico como un tratado geológico” (129). Hallar conocimiento filosófico en el arte es una premisa que se relaciona con *La Vida Nueva* en tanto esta práctica nace del deseo y la búsqueda de lenguajes insubordinados a los relatos oficiales. Estos lenguajes potencian las memorias afectivas que se preguntan por las experiencias humanas. Y al nombrarlas colocan sobre la mesa instancias modificables de la realidad social.

Estos lenguajes precisan llegar al origen, revelar, erosionar desde adentro la indiferencia social. La insubordinación cobra sentido en tanto la búsqueda artística articula, interviene e ilumina la experiencia humana desde una visión sensible y crítica. La búsqueda de palabras que transforman desde la poesía prepara un lugar fértil en el trabajo del artista, y en general, en el ejercicio de una vida plena. En el caso del *performance* de *La Vida Nueva*, esta respuesta es evidenciable en el momento histórico de su realización y en las elecciones espaciales y lingüísticas aplicadas, junto a las diversas matrices culturales de significación en el discurso poético expuesto. En la experiencia del *performance*, el tiempo cobra otro sentido: no hay nada más que el presente, la conciencia de lo que es finito. Y en este caso particular, comprender la vida como una oportunidad para agenciarla y restaurarla, que es una idea que me convoca y a la cual retomo al final del acápite.

El 2 de junio de 1982, a los 9 años de empezada la dictadura de Augusto Pinochet en Chile, se desarrolló la escritura en el cielo del poema *La Vida Nueva*. El apoyo del Tecnológico de Massachussets³ fue determinante, pero más los cimientos afectivos que impulsaron el *performance*. La determinación y la solidaridad dieron pie al origen del proyecto.

Para ayudar a financiarlo —éramos paupérrimos de pobres— Diamela Eltit [escritora y pareja de Raúl Zurita en ese contexto] me pasó toda la plata de una beca que ella acababa de ganar. Los otros fondos vinieron de una edición de lujo de *Anteparaíso* vendida por adelantado, de unos trueques por pasajes con una línea aérea y de un emocionante préstamo de una señora que trabajaba en casa de Lotty. (Zurita citado en Neustadt 2000, 89)

Este consistió, desde una descripción técnica, en que “los versos del poema, hechos de humo, se desplegaron en una extensión de casi nueve kilómetros [...] La aparición de cada una de estas palabras respondió a un sistema de vuelo de 5 aviones en línea que sincronizadamente expulsaban puntos de humo” (Vidal 2017, 30).

³ “El Departamento de estudios audiovisuales del Instituto Tecnológico de Massachussets es quien presta el equipo” (Santini y Yarza 2017, LIII).

La Vida Nueva se llevó a cabo en el barrio de Queens, en Nueva York y fue un proyecto a gran escala que no tenía prefigurado un número fijo de espectadores al haberse *performado* la escritura a cielo abierto. “Trazadas a 5 mil metros de altura, cada una de las 15 frases midió entre 5 y 7 kilómetros, por lo que fueron vistas desde amplios sectores de la ciudad” (Castillo 2014, párr. 2). Pero lo que sí es una certeza es que este número va incrementando, considerando que cuenta con un registro audiovisual de acceso libre.⁴

La realización de *La Vida Nueva* requirió de una participación colectiva junto a dos artistas chilenas, a quienes presento en el siguiente párrafo, quienes habían forjado convicciones y trayectorias en común respecto a los efectos de los lenguajes artísticos y la agencia de lo colectivo en la movilización social. Estos lenguajes fueron concebidos como una apuesta total de militancia a favor de la justicia social radicada en lo simbólico a través de la toma de los espacios públicos: buscaban generar cambios en la realidad: “En Santiago las concentraciones eran de 800000 a 1000000 de personas por las manifestaciones de Allende, a favor y en contra también. Era una ciudad ocupada por la idea, la lucha y de pronto, eran verdaderos desiertos” (Zurita 2016, min 8:43). Se vivió una sociedad partida por ideas políticas que defendieron causas de ideologías contrarias, siendo la desigualdad social una situación inminente. Debían buscarse otras maneras de actuar en ese contexto, formas más humanas que la confrontación: la vida del pueblo chileno estaba siendo arrasada por la violencia de la dictadura mientras eso sucedía. Tal búsqueda traspasaba “las definiciones [aparentemente] restringidas del arte y la política” (Richard 1994, 43).

Diamela Eltit⁵ y Lotty Rosenfeld⁶ ya habían gestionado con Raúl Zurita varias acciones de transformación desde el arte. La misma semántica límite del contexto fue aplicada en su agencia respecto a las herramientas que tenían para hacer arte desde los frentes de la realidad, sabiendo bordear los límites para no tener represalias por ello. El

⁴ En el siguiente enlace se accede al performance *La Vida Nueva*: <https://hemisphericinstitute.org/en/hidv1-additional-performances/raul-zurita-la-vida-nueva.html>

⁵ Escritora, feminista, Premio Nacional de Literatura. “Una de las principales voces de la resistencia durante los años de dictadura. Pertenece a una generación de autoras cuyo proyecto de escritura sostuvo una propuesta teórica, estética, social y política desde un nuevo espacio de lectura” (Biblioteca Nacional de Chile, Memoria chilena). Sus reflexiones giran en torno a los sistemas de opresión del biopoder, que intervienen en las dinámicas sociales respecto a la sexualidad, el autoritarismo, lo doméstico, las políticas de lo cotidiano y la identidad de género.

⁶ Artista visual cuya praxis artística se ha desarrollado alrededor de la reflexión de la “producción del espacio” –categoría que explico en el siguiente acápite– para transgredir los significantes y señaléticas que norman y reticulan los espacios urbanos. “*Una milla de cruces sobre el pavimento* es la obra más icónica y significa un gran aporte a las nuevas generaciones de artistas, quienes han podido encontrar en su trabajo las bases de un movimiento artístico-social que luchó contra la opresión de una época marcada por el silenciamiento del clamor popular” (Tala 2015, párrs. 4 y 5).

valor de esta semántica radical se sostuvo en creer que era posible hacer otro tipo de comunidad con vínculos fraternos y solidarios frente a los procedimientos de la dictadura, ya que estos ejercían control y censuras desde todos los sistemas de relacionamiento social, empezando por el sistema de comunicación primordial: el lenguaje. Estuvo vetada la palabra “compañero” en tanto constituyó un significante de una ideología política de izquierda. Llamar a alguien “compañero” fue motivo de criminalización y encarcelamiento, desde los procedimientos arbitrarios infringidos por el poder coercitivo.

La palabra ‘compañero’ y el vocablo ‘camarada’, cuyo uso podía ser causa de prisión afuera, se usaba en el trato con los demás presos. La quena, el instrumento musical que fue prohibido por la Junta de Gobierno, sonaba de nuevo tras las alambradas. La música andina, tan característica del período de la Unidad Popular, también estaba detenida. (Sagredo 2008)

Amigos en el arte y la vida, Eltit, Rosenfeld y Zurita integraron junto al sociólogo Fernando Balcells⁷ y el artista visual Juan Castillo el grupo Colectivo Acciones de Arte (CADA) en 1979. Como una respuesta ante la represión dictatorial, en la ciudad de Santiago de Chile “desafiaron el orden represivo: rompiendo y trascendiendo los formatos —libro, cuadro— en que la tradición encierra los objetos artísticos, cuestionando los marcos institucionales de consagración del arte, ocupando los espacios públicos cancelados por la dictadura como puntos de encuentro e intercambio social” (Lorenzano 2004, 17).

En épocas de dictadura, peligraban las vidas de los artistas que generaban acciones de libre pensamiento y justicia social. Su apuesta significó, entonces, tomar posición, asumir riesgos, y evidenciar en sus prácticas el nacimiento de otros valores para pensar lo social respecto a las expresiones culturales hegemónicas que respaldaron el autoritarismo.

Comprometieron su agencia artística para confrontar, demandar y posteriormente, como una consecuencia de la participación colectiva —que provino de varios sectores de la ciudadanía y los medios de comunicación que también confrontaron a la dictadura—, redireccionaron el modelo político de Chile. El plebiscito del NO logró “el restablecimiento, poco tiempo después de las elecciones democráticas en el país” (Rosenfeld citada en Neustadt 2001, 175). El CADA inspiró esta acción: “en el décimo

⁷ Sociólogo e integrante del Colectivo Acciones de Arte en el que “comparten varios años de experimentación y encuentro, una necesidad expresa por salir por las profundidades del ‘yo’, secuestrada en las catacumbas del miedo y la censura” (Santini y Yarza 2017, XLIII).

año de dictadura de Pinochet propuso un texto abierto para ser completado por los ciudadanos, de acuerdo con sus demandas sociales específicas: *NO* +... En poco tiempo el lema fue utilizado masivamente por diferentes colectivos en todo el país como un símbolo público de resistencia política y no-conformismo” (Hemispheric Institute 2019, párr. 1).

La primera experiencia colectiva en que Zurita participó respecto a la intervención performática en el espacio aéreo, aconteció cuando el CADA planificó una acción de arte llamada *¡Ay Sudamérica!* El 12 de julio de 1982 seis aeroplanos soltaron en total 400000 volantes con un manifiesto sobrevolando las comunas de Santiago de Chile. Las hojas lanzadas al viento, en medio de un paisaje montañoso, contaban con la certeza de una recepción colectiva. Entre varias ideas sobre los límites difusos entre el arte y la vida, las volantes enunciaban: “EL TRABAJO DE AMPLIACIÓN DE LOS NIVELES HABITUALES DE LA VIDA ES EL ÚNICO MONTAJE DE ARTE VÁLIDO/ LA ÚNICA EXPOSICIÓN/ LA ÚNICA OBRA DE ARTE QUE VIVE” (Grupo CADA (1981).

Esta acción respondía con un sentido opuesto al golpe de estado que se ejecutó el 11 de septiembre de 1973 a través del “bombardeo de la Casa de Gobierno (La Moneda), que marcó la caída del gobierno democrático de Salvador Allende y el inicio de la dictadura de Augusto Pinochet en Chile” (Hemispheric Institute 2019, párr. 1). El trabajo del CADA insistió en subvertir los significados a los que remitían dispositivos de guerra puntuales: seis aviones dejaron volar desde el cielo premisas impresas cuyos planteamientos centrales impulsaron a asumir una fuerza creativa y libre en el ejercicio de la vida; ya no bombas, terror, desolación y muerte. Es así que el desafío se centró en el trabajo y la responsabilidad que implica tejer y resignificar los espacios cotidianos y dar un giro a los conceptos de arte y vida, naturalizados desde la obediencia al sistema político que pretende limitar la agencia de las colectividades. Las acciones de arte realizadas armaron los relatos colectivos, situándolos, desde su quehacer como un frente de transformación en el forjamiento de las consciencias y las memorias emergentes.



Figura 1. Jorge Brantmayer: “No +”, 1983: río Mapocho, Santiago de Chile
Fuente: Neustadt (2001, 157).



Figura 2. “No +”, 1983: Acto de Mujeres por la vida (baile de la cueca sola), Teatro Caupolicán
Fuente: Neustadt (2001, 158).



Figura 3. Helen Hinges: “No +”, 5 de octubre de 1988: triunfo del Plebiscito, Plaza Italia, Santiago
Fuente: Neustadt (2001, 163).



Figura 4. Diario La Época. “No +”, enero 1993: protesta mapuche durante la celebración de los 500 años de la invasión de América
Fuente: Neustadt (2001, 161).



Figura 5. Grupo CADA: fotografía del archivo de la acción de arte del CADA “¡Ay, Sudamérica!”, 1981
De izquierda a derecha: Diamela Eltit, Fernando Balcells y Lotty Rosenfeld
Fuente: Grupo CADA (1981).



Figura 6. Grupo CADA: acción de arte “¡Ay, Sudamérica!”, 1981
Volantes liberadas desde los aviones
Fuente: Grupo CADA (1981).



Figura 7. Grupo CADA: acción de arte “¡Ay, Sudamérica!”, 1981
Niños de la Comuna La Granja, Santiago de Chile, tomando las volantes en sus manos
Fuente: Grupo CADA (1981).



Figura 8. Grupo CADA: acción de arte “¡Ay Sudamérica!”, 1981
Fotografía tomada desde una de las seis avionetas que sobrevolaron las comunas de Santiago, entre ellas, La Granja
Fuente: Neustadt (2001, 151).

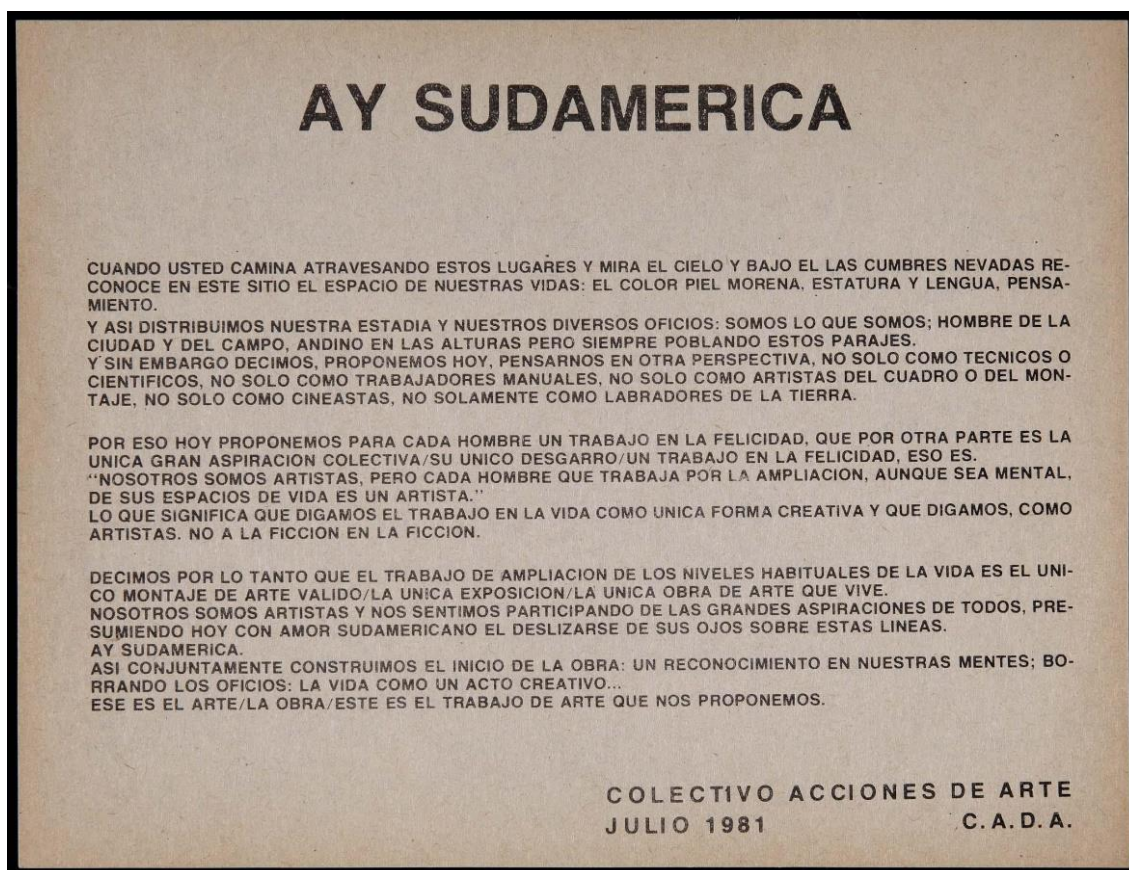


Figura 9. Grupo CADA. Volante de la acción de arte "¡Ay Sudamérica!"
Fuente: Grupo CADA (1981).

La acción de arte que posicionó la consigna *No +...*, como indican las fotografías, significó un punto de partida de movilización de la conciencia social y fue apropiado por varios colectivos para combatir desde todos los sectores el abuso de poder que infringían las instituciones. La ideología política que encauzaba estas acciones no podía sino estar vinculada a los valores colectivos en términos de afianzar participaciones y recepciones democráticas. Buscaron activar un arte que tienda puentes de comunicación masiva: las posibilidades de actuar desde el arte y la realidad están profundamente imbricadas.

1.2. El CADA y la ruptura de paradigmas institucionales vinculados al régimen dictatorial

El CADA logró vincular a las colectividades mediante lógicas de relacionamiento social en las que ejercían una crítica política a problemáticas coyunturales y afianzó la

desarticulación de los discursos de opresión e injusticia estatales. Como una realidad del contexto, puntualizo lo siguiente:

Pinochet causó un impacto durísimo para la gran mayoría de Chile, entregó el país con más del 40% de la población en situación de extrema pobreza. Había hambre real en Chile, la Iglesia Católica tuvo que abrir comedores populares, fue una dictadura que vulneró los derechos sociales y económicos del pueblo chileno. (Amorós citado en Tapia 2019, párr. 2).

La primera acción de arte del CADA, nombrada *Para no morir de hambre en el arte*, consistió en entregar bolsas de leche a los habitantes de la Comuna La Granja, barrio popular en Santiago. La frase “medio litro de leche”, inscrita en las bolsas, traía a la memoria de los receptores una política pública de la Unidad Popular que priorizó la nutrición infantil, antes del período de la dictadura.

Días después, el colectivo consigue convencer a la empresa de leche Soprole para desplazar por las calles de la ciudad diez de sus camiones, los cuales al final del recorrido son aparcados delante del Palacio de Bellas Artes (acción denominada Inversión de escena). Allí, los artistas clausuran temporalmente el acceso a la institución con una enorme tela blanca, que ya no significa neutralidad, sino silencio cómplice. (Tarazona 2012, 88)

Varios colectivos de arte en Latinoamérica denunciaron en la década de 1980 la injusticia social y el hambre, algunos de ellos estaban articulados a organizaciones de defensa de los derechos humanos. A continuación, cito algunos de los colectivos que activaron la libertad de defender causas sociales en sus países desde su quehacer en el arte, subvirtiendo la normalización de las violencias: en Perú el Grupo Paréntesis (1979) y el Taller E.P.S. Huayco (1980-1981), en Argentina: GAS-TAR (Grupo de Artistas Socialistas-Taller de Arte Revolucionario) luego llamado C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo Tarifa Común) y Los Bestias (1984-1987), y en Chile El Piano de Ramón Carnicer, los Ángeles Negros y el CADA.

Los colectivos de arte en Latinoamérica en la década de 1980 cuestionaron radicalmente el “uso sistemático de la tortura, la desaparición y el asesinato masivo” (Carvajal et al. 2012, 13). El espacio público se tornó un escenario de subversión en tanto fue producido, es decir, transformado para realizar intervenciones de arte en aras de revertir la normalidad del “estado de excepción que legitimaba el régimen” (Carvajal y Vindel 2012, 37). Desde las configuraciones materiales y espaciales se apertura la posibilidad de transformación.

En cuanto a la materialidad, se explora sin limitaciones los soportes y recursos para hacer visibles las consignas de crítica social, aquel fue un criterio de acción que dio sentido a la “salida de marco”. Y respecto a la espacialidad, el arte de insurgencia asumió el “derecho a la ciudad”, concepto acuñado por Henri Lefebvre en 1967. Es este el derecho de los habitantes urbanos que los reconoce como agentes que construyen, deciden y crean la ciudad, para hacer de esta un espacio privilegiado de lucha anticapitalista (Molano 2016, 3).

Es decir, la agencia artística se encontraba al límite de lo político. Las instancias de producción y recepción colectivas desde el arte insurgente replantearon varios conceptos que configuraban y legitimaban al arte como una disciplina de ordenamiento y estratificación social. Los paradigmas que definían el arte se quebraron. Quedó atrás el arte como un privilegio exclusivo de la alta cultura, así como también el sustento regido por el autoritarismo.

Los derechos de autoría y la genialidad artística no fueron los valores que sustentaron las prácticas del CADA. Más bien, se arengó la organización y el quehacer colectivos. Buscaron soportes y materialidades que no fueron legítimos de la institucionalidad artística, sino signos que remitieron a los conflictos del presente. La replicabilidad y la reproductibilidad fueron procedimientos eficaces y propositivos, ya que los colectivos demandaron la intervención y la apropiación de los símbolos y consignas de oposición a los autoritarismos por parte de la ciudadanía.

Se perdió “la impronta aurática” (Carvajal y Vindel 2012, 40) de la obra de arte, su valor estuvo por fuera de las lógicas económicas de consumo; y no buscó legitimarse en espacios de consumo de arte, como galerías o teatros, replanteó los regímenes de verdad que sostuvieron el ideal del arte para la alta cultura. De manera específica, “el CADA cambió la manera en que se conceptualiza lo que *es* arte y lo que *es* política en Chile” (Neustadt 2001, 14).

Respecto a un síntoma general, las intervenciones en los espacios en Santiago de Chile gestionadas por el CADA dieron cuenta de la polarización social en la época de dictadura. Existió el arte insurgente como un frente ante los lenguajes que funcionaron como instrumento de propaganda y adoctrinamiento a favor de la dictadura. Es decir, la dictadura tenía como un objetivo más, apropiarse de los sistemas simbólicos de representación, la educación y la opinión pública. Y desde el arte fue preciso tomar una posición que subsane y transforme la realidad violenta: “entre las múltiples funciones que

puede cumplir el arte, la función crítica y subversiva tiende a ser bien conocida y temida por los regímenes autoritarios” (Errázuriz 2006, 65).

Los discursos del régimen dictatorial a través de los lenguajes artísticos estaban encubiertos por el mandato de construir una legitimación del poder en doble partida. Es decir, legitimar la institucionalidad del arte en aras de insertarse en el circuito moderno de la industria cultural, logrando visibilidad a nivel mundial, así como fortalecer el discurso de la ideología política de la extrema derecha dominante. Esta ideología, posterior al gobierno de Salvador Allende, justificó una falsa promesa de ‘reconstrucción cultural’ que ‘depuraría elementos indeseables’ propiciando una política cultural ‘acorde con la idiosincrasia chilena’ y conducente a lo que se denominó el ‘deber ser nacional’ (Errázuriz 2006, 67-8).

La depuración significó destruir todo avance cultural que la Unidad Popular había logrado, y con él, la persecución a los artistas que comulgaban con ideales marxistas, y cantaban al pueblo la lucha por la dignidad. Por ejemplo, entre ellos constaron los integrantes de La Nueva Canción Chilena. Este movimiento cultural se gestó en el período de la eminente transición política en la década de 1960 [...] no fue encabezada por músicos o artistas de pueblos originarios, sino, fue liderada por jóvenes que buscaban rescatar las raíces de la música latinoamericana. Grupos como Quilapayún, Inti Illimani, los Hermanos Parra y Víctor Jara. (Gjik 2017, párrs. 2 y 3)

“Entre los años 1970 y 1973, se instaló en Chile un proyecto de desarrollo artístico-cultural inspirado en corrientes ideológicas de izquierda, que fue respaldado de un modo militante por muchos artistas e instituciones del Estado” (Errázuriz 2006, 66). La irrupción de la dictadura terminó con esos procesos, tomándose espacios de gestión cultural apoyados por los medios de comunicación audiovisual de acuerdo a sus propósitos de perpetuación ideológica. La intervención mediática fomentó la imagen de un país “próspero” de acuerdo a su matriz en el ámbito de la cultura, que dispuso la arbitrariedad del control y la instrumentalización de la actividad artístico-cultural a escala nacional.

El “Festival Viña del Mar” en la Quinta Vergara funcionó como un contenido estratégico de fórmula mediática con la que el poder dictatorial contó para poder sostener su discurso, encubrir y desconocer la realidad política y social. Fue un escenario represivo de censura a toda manifestación musical que incentive al público a cuestionarse la tiranía.

Un fragmento de una crónica titulada “El Festival de Viña”⁸ coloca en contexto episodios de la dictadura. Da cuenta de la relación de poder y dominación de Pinochet en las esferas culturales a través de la exhibición y la monumentalidad respecto a su propia figura: “en 1974, en el festival realizado después del golpe. En medio de un blindado batallón de seguridad, Pinochet llegó con su capa de vampiro pisando fuerte. ¿Y quién se iba a atrever a mirarlo feo? Sobre todo, en Viña, que fue la ciudad que más apoyó el golpe” (Lemebel 1988, 88).

Lemebel también narra el episodio de un gesto subversivo con nefastas consecuencias que estuvo cifrado a través de una metáfora cuyo mensaje de acusación tenía un destinatario específico. “La cantante española Mari Trini, seguramente franquista, le rindió un emocionado homenaje al dictador, tirándole una rosa blanca que al caer en sus manos se manchó de sangre. De ella nunca más se supo, y el olvido fue un merecido pago a su tenebrosa adhesión” (Lemebel 1988, 89).

Ante la impunidad, cabe recordar que hay ejemplos de justicia histórica desde el sistema de la legalidad. El Estado tiene como obligación la reparación social en términos de justicia:

Ocho exmiembros del Ejército chileno han sido condenados este martes por el asesinato del famoso cantautor y director de teatro chileno Víctor Jara, militante comunista, en septiembre de 1973, cuando comenzaba la dictadura encabezada por el entonces comandante en jefe Augusto Pinochet. La decisión fue adoptada el martes por el ministro Miguel Vázquez Plaza, miembro de la Corte de Apelaciones designado para causas de violaciones a los Derechos Humanos. (Sáez 2018, párr. 1)

Respecto a la industria cultural, y continuando con una conclusión sobre el Festival Viña del Mar, se indica que esta tuvo tanto intereses políticos como económicos: “Más que una tarima musical, también ha sido un escenario donde la situación política del país se ha reflejado a toda pantalla” (Lemebel 1988, 89). Es decir, el régimen cooptó a múltiples funcionarios para su empresa. Se unieron para ellos “comunicadores, directores y productores simpatizantes del régimen” (Vargas 2015, párr. 11).

Estos vínculos cómplices, legalizados y normalizados produjeron la circulación de unos imaginarios sociales basados en unas expresiones artísticas que se consolidaban como un eje de apoyo al régimen del dictador Augusto Pinochet.

En medio de diversas masacres y operaciones de tortura y muerte, el evento acalla el genocidio e impone a sus nuevos rostros, de la mano de símbolos del pinochetismo, como

⁸ Este texto integra el libro *De Perlas y cicatrices* (1998), cuyo autor es Pedro Lemebel, ícono de la rebeldía durante la dictadura en Chile.

Raquel Argandoña y su eterno animador: Antonio Vodanovic, quien hasta solicitó aplausos de la Quinta para el dictador y su esposa. (Vargas 2015, párr. 11)

La Quinta Vergara se transformó en el escenario ideal para los artistas legitimados por el Acto de Chacarillas,⁹ donde 77 famosos consolidaron su apoyo al dictador, además de otras figuras cercanas a la derecha. Esta toma del sistema artístico a través de políticas culturales fue una de las más ambicionadas estrategias de la Junta Militar en tanto la cultura fue un dispositivo que estableció patrones de convivencia y modelos de identidad. Se apuntaba a la edificación de un cuerpo moral, que constriñó y acató conductas de obediencia respecto a formas de pensar, de ser y actuar cimentadas en represiones en las múltiples instancias de la vida social.

Se legitimó este modelo político dictatorial en nombre de “la exaltación de nuestras mejores tradiciones histórico-culturales, el concepto de jerarquía y autoridad, el estímulo al trabajo, el cumplimiento del deber y la corrección y sobriedad, entre otros aspectos” (Errázuriz 2006, 76). La intervención de la escena de avanzada en Chile fue inminente para replantear la situación de extrema represión y pobreza (espiritual y material) en que estaban involucradas las cabezas de los cuerpos sociales de la sociedad civil y militar: rectores de instituciones escolares, padres de familia, cuerpo de bomberos, organizaciones juveniles y jefes del ejército. Eran en sí mismos sujetos de poder, autorizados a ejercer regulación y control. Se les impuso, de manera subrepticia el rol de chivos expiatorios de la Junta Militar, mientras fungían de actores culturales en sus lugares de convivencia: “la idea era dotar a cada comuna de un instituto cultural, bajo la dependencia del Alcalde o Intendente respectivo, quien presidiría la directiva designada de su Consejo” (72). Los establecimientos culturales debían cumplir con un ‘diseño estandarizado’, característica insuflada por ideales de cauces nacionalista, gremialista y militar.

Es decir, respecto al panorama descrito, las acciones de arte debían ser planificadas desde la clandestinidad, y así lo hicieron quienes se comprometieron con los problemas sociales que habían sido efecto de las políticas del régimen. La principal acción detonante para desmarcar y reconfigurar el régimen, como lo he expuesto a través de la gestión del CADA, se efectuó en desvirtuar el ordenamiento y el acatamiento de unas

⁹ “Fue realizado el 9 de julio de 1977, con motivo de celebrar un aniversario de la Batalla de Concepción. Este acto, liderado por Augusto Pinochet, buscaba condecorar a jóvenes cercanos a la dictadura militar y reconocer su labor por el trabajo que habían hecho, con miras a alinearse con la institucionalidad del régimen” (Liencura 2018, párr. 4).

condiciones de vida marginadas y precarizadas. Todo ello con el fin de generar una movilización resemantizadora de los signos en los espacios, creando instancias de unión social tejidas por unas memorias compartidas.

2. **La Vida Nueva (1982): producir espacio para performar la escritura, análisis desde diversas matrices culturales y la inmensidad íntima**

Un gran verso puede tener una gran influencia
sobre el alma de una lengua.
Despierta imágenes borradas.
(Gaston Bachelard [1957] 2000, 15)

Hacer un arte de profundas implicaciones políticas
un arte del gozo ritual un arte con potencial
cerebral,
un arte con infinitud espacial,
un arte con raíces
para desgarrar, emanciparse,
para cegar con la luz,
para revelarse y cantar.
(Juan Downey, 1973, ep. 1)

De acuerdo al análisis histórico cultural y artístico que convergió en lo político, ponderado en el acápite anterior, determino que las apuestas artísticas desde el *performance* de la década de 1980 en Chile buscaron fomentar una perspectiva crítica con la cual generar imaginarios de transformación real en toda instancia de relacionamiento social. Se construyó así la dinamización de la mirada, el pensamiento y la acción de las poblaciones para borrar los límites represivos y las lógicas de acción implantadas por las estructuras del biopoder.

Este escenario, que remitió a prácticas sociales normalizadas y prácticas artísticas insurgentes, estuvo pautado en las relaciones espaciales que produjeron escenarios de violencia. El presente análisis abarca las instancias políticas previamente descritas en tanto el *performance* que es mi objeto de estudio se desarrolló en el cielo: espacio aéreo que inscribe diversas matrices de pensamiento, así como las representaciones espaciales que son susceptibles a cuestionamientos y reconfiguraciones desde los lenguajes del arte.

En este acápite situaré el contexto y la experiencia que originó el *performance* de *La Vida Nueva*, así como también analizaré las matrices culturales que hicieron posible su realización. De aquella experiencia se deriva la categoría filosófica de “inmensidad

íntima” que fue enunciada por Gaston Bachelard en 1957,¹⁰ y da cuenta del momento en que inicia la agencia de la escritura poética de Raúl Zurita en aras de atisbar y proyectar un deseo de transformación vital. Esta transformación debía generarse de acuerdo a las posibilidades de producir el espacio.

Es así que el paisaje fue comprendido como un lugar de encuentro y sustento reflexivo y espiritual que dista de las experiencias propiciadas por los espacios institucionales del arte. En el paisaje geográfico integrado a una convivencia urbana reveló las realidades contingentes:

“¿Cuál es la obra?” pregunta en otro manifiesto de la misma época, “No una exposición de arte no una escultura no ya un hecho literario no un cuerpo ni una representación” sino las “aldeas sudamericanas, paisajes / ciudades polvorientas donde la gente busca su alimento como en el Museo la gente busca la belleza, ese es el arte” (Zurita citado por Neustadt 2001, 29).

Con ese sentido argumental de creación, Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld, fueron las productoras de *La Vida Nueva*, performance que contó con la filmación de Juan Downey.¹¹ El archivo fotográfico del performance, fue realizado por Ana María López¹² y Lionel Cid. Se generó, entonces, un archivo visual base, que fue publicado el mismo año del *performance* en el poemario de Raúl Zurita, titulado *Anteparaíso*.

Posteriormente, se realizaron exposiciones que dieron cuenta de las expresiones materiales del poema antes de su desvanecimiento en el cielo. Por ejemplo, una de ellas se realizó en Bogotá y llevó el nombre de *Escritura Material Raúl Zurita*. Esta exposición tuvo lugar en la sala de proyectos de FLOR ars+natura en el 2014, desde el 25 de octubre al 5 diciembre (Castillo 2014). Es así que el registro del performance consta en distintos soportes de las visualidades: el papel fotográfico y los registros audiovisuales. Los usos sociales de estos archivos se consolidaron en la construcción de unas memorias desde los lenguajes del arte en el contexto de la dictadura en Chile.

A partir de esta construcción, es posible comprender la coyuntura, la organización de los gestores y la valoración política de la producción de *La Vida Nueva*. “Para los que

¹⁰ En *La poétique de l'espace* (1957). París: Presses Universitaires de France.

¹¹ Pionero del videoarte en Chile, que vivía en Nueva York cuando se realizó la escritura en el cielo. Su trabajo “previó el futuro de la tecnología como fuerza impulsora y, en correspondencia con esta visión, manifestó su constante preocupación por las relaciones entre la humanidad y la tecnología a lo largo de su carrera” (González 2013, 30).

¹² Actual presidenta de la Asociación de Fotógrafos Publicitarios que aprehendió la fotografía como un camino de exploración y retorno. El tiempo, la paciencia, presentir, sentir la fotografía y considerar la perspectiva de diferentes observadores, un niño, un adulto es imprescindible para su obra. (López 2014, párr. 13).

no tuvieron contacto directo con la violencia, la historia literalmente comienza a borrarse en medio de la excitación del consumismo postmoderno. Cabe indicar que los libros de texto que se usan en los colegios chilenos casi no hablan del golpe de estado, y si lo mencionan, suelen usar el eufemismo, del *pronunciamiento militar*” (Neustadt 2001, 13).

La existencia de este archivo articula memorias políticas y afectivas comunes, genera caminos y evoca voces que no constan en los relatos oficiales de la represión. Estas memorias se eslabonaron desde un lenguaje que no cabía en esas lógicas de la dominación. Es decir, el lenguaje poético en *La Vida Nueva* dio cuenta de una realidad íntima y colectiva que se volvió política y se posicionó como una crítica al control, la censura y la violencia.

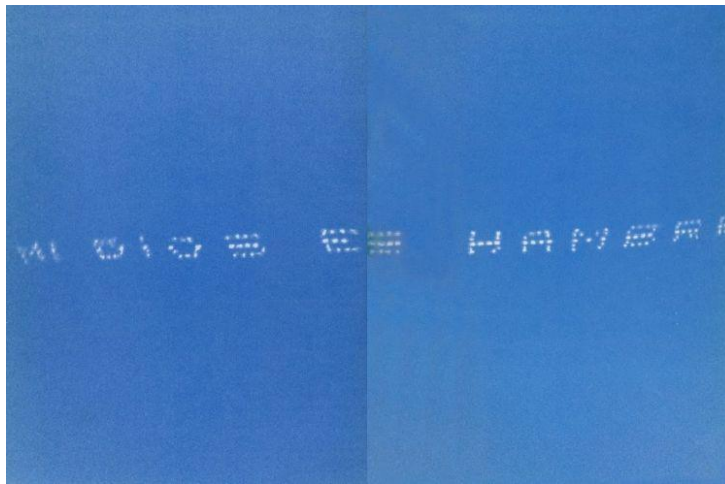


Figura 10. Lionel Cid: “MI DIOS ES HAMBRE”

Fotografía del primer verso de *La Vida Nueva*, escrito en el cielo de Nueva York
Fuente: Anteparaíso (1982, 14-5)

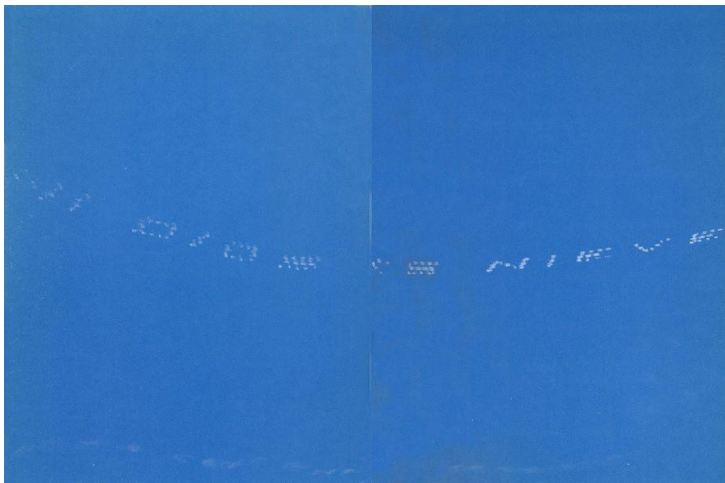


Figura 11. Ana María López: “MI DIOS ES NIEVE”

Fotografía del segundo verso de *La Vida Nueva*, escrito en el cielo de Nueva York
Fuente: Anteparaíso (1982, 16-7)



Figura 12. Ana María López: “MI DIOS ES NO”
Fotografía del tercer verso de *La Vida Nueva*, escrito en el cielo de Nueva York
Fuente: Anteparaíso (1982, 18-9)

La sensibilidad en virtud de elaborar una visión crítica sobre el mundo, se inscribe la categoría filosófica de “inmensidad íntima” como un detonante de la imaginación poética del artista que contribuyó a *performar la escritura de La Vida Nueva*. Esta experiencia empezó al concebir una práctica espacial que surgió del acto de imaginar poéticamente, entendiendo que este es un fenómeno de la psique donde se manifiesta el subconsciente del individuo y la realidad de lo colectivo. Y es que esas imágenes de lo íntimo hallaron cabida en un espacio infinito: “hay situaciones en que el sentimiento de la existencia está infinitamente aumentado” (Baudelaire citado en Bachelard 2000, 171).

Aquí, la pauta filosófica de quien imaginó este performance: “He llegado a creer que, si uno es capaz de llegar al fondo de sí mismo sin autocompasión ni falsa solidaridad, que también es terrible, [...] es posible que toque el fondo de todos seres humanos” (Zurita 2015, min. 1:38). Raúl Zurita, llegó al fondo de sí mismo en un plano de violencia arbitraria que estaba normalizada en ese contexto. El poeta, quien se había declarado comunista, fue detenido al comienzo de la dictadura, en 1973: “durante veintiún días en el carguero Maipo junto a otras ochocientas personas, en un lugar donde cabían cincuenta” (Miranda y Rubio 2018, párr. 6), y recuerda el trayecto para llegar al barco: “nos amontonan en camiones, como a esas tablas que se amontonan una sobre otra, cruzadas [...] no sé cuántas filas habían debajo de mí, pero encima estaban 3 [...] el camión saltaba, pero lo hacían de adrede, la gente gritaba, nos pedíamos perdón [...] porque sentía que mi taco se estaba enterrando en la cara del de más abajo” (Zurita 2013, min 6:31). Y la violencia se extendió a querer borrar los registros de su memoria: “Los militares tiraron

al río la carpeta con mis poemas. Tenía 23 años y tuve que reconstruirlos” (Zurita citado en Gutiérrez 2017, párr. 7).

Es decir, después de aquella experiencia límite, el “espacio de lo íntimo” cobró el sentido de un espacio extremadamente vulnerado, tomando la fuerza para politizarlo. Vio Zurita la posibilidad de transformar la violencia de la dictadura que vivió el pueblo chileno en un acto de memoria y de reconstrucción, desde la experiencia vivida. De esa manera se expresa el *agenciamiento* en su obra.

El concepto de Gilles Deleuze (1977) sobre la *agencia* determina la potencialidad de dos fuentes. En primera instancia un “agenciamiento maquínico del deseo” y luego “un agenciamiento colectivo de enunciación”. Es decir que el territorio en el que Zurita se involucró creativamente a través del performance, vinculó el arte, lo social, y lo político como sistemas de significación que movilizaron una conciencia respecto a las cercas de la realidad de la dictadura en su país: “la poesía no puede cambiar el mundo, pero sin la poesía tampoco hay ninguna posibilidad de cambiar el mundo” (Zurita 2015, min. 17:24). La palabra poética que se sabe parte de un cuerpo social es la palabra que agencia el deseo de pronunciar y reconocer la multiplicidad de existencias.

Al haber colocado sobre mi mesa de análisis el contexto y la experiencia de Zurita como un origen que activó la idea del performance, analizaré *La Vida Nueva* en tanto dialogó con varias matrices de conocimiento para su creación. Estas fuentes constituyeron matrices de pensamiento que pueden dar cuenta de conexiones en común respecto al sentido de lo religioso, a pesar de pertenecer a distintas matrices culturales.

El espacio donde confluyen estas matrices es el cielo, lugar de la “manifestación de lo trascendente, [que] regula el orden cósmico y simboliza el orden sagrado del universo” (Santini y Yarza 2017, párr. 5). El lugar de inscripción del performance es el cielo y este forma parte del cosmos. Es “un organismo real, vivo y sagrado [en el cual se] descubren las modalidades del Ser y de la sacralidad [y en el que] ontofanía y hierofanía se reúnen” (Elíade 1998, 87).

Puedo concluir, entonces, que la *producción del espacio* estuvo tejida desde una creación mestiza: 1) la matriz andina como un fenómeno multicultural respecto a la reparación social y simbólica del performance, entendido como una *práctica ritual*, en que destaco dos elementos, la visión del mundo del *runa* y su vínculo con el concepto de la *chakana*, 2) la herencia de los relatos judeocristianos, desde la evocación y la escenificación de imágenes proféticas y 3) la herencia literaria adquirida que devino un vínculo hipertextual con el trabajo literario de Dante Alighieri.

Las imágenes proféticas expresan su origen en el manuscrito que detalla el proyecto titulado *Escrituras en el cielo*, del archivo de la Biblioteca Nacional de Chile. Zurita indica en ese manuscrito que el cielo cobra un sentido religioso (Zurita 1982, 1) al tomar como referencia la frase bíblica del evangelio de San Lucas 10: 20 que indica “sus nombres están escritos en el cielo”, como una profecía que propone el lugar de la inmensidad como un lugar de libertad, encuentro, revelación y resurrección.

Respecto a la herencia literaria adquirida, acoto lo siguiente: “La infancia de Zurita está cubierta de recuerdos sobre *La Divina Comedia*, es que su abuela genovesa, que fue quien prácticamente lo crio, la que lo introdujo en este complejo universo literario” (Sánchez 2017, 125). Es real que nuestros primeros referentes son herencia de sabidurías que podemos atesorar y también nos permiten amplificar la mirada hacia otras búsquedas. Juan Rodríguez (2015, párr. 5) indica: “La poesía del italiano es para Zurita algo así como la fuente que una vez conocida siempre obliga a volver a ella. Sus dos primeros libros se titulan *Purgatorio* (1979) y *Anteparaíso* (1982). *La Vida Nueva*, [performance (1982), poemario publicado —versión incompleta— (1994) y versión final (2018)], toman su nombre de la primera obra literaria de Dante”.

Considero importante integrar a este análisis, a manera de preámbulo como un vestigio más de la memoria, la fotografía del Memorial de Detenidos Desaparecidos y Ejecutados Políticos, levantado en 1994 en Santiago de Chile. En aquel muro de mármol, que es memoria material del pueblo chileno, están presentes los nombres de las víctimas de la dictadura militar. Un verso de la autoría de Raúl Zurita está inscrito en él. En las palabras inscritas se manifiesta el acto de nombrar —que es el acto de fundar una existencia— los espacios geográficos donde fueron sepultados los desaparecidos. En este muro accedemos al territorio de la escritura que engloba una verdad latinoamericana, que trae al presente las memorias de los desaparecidos en todo el mundo.

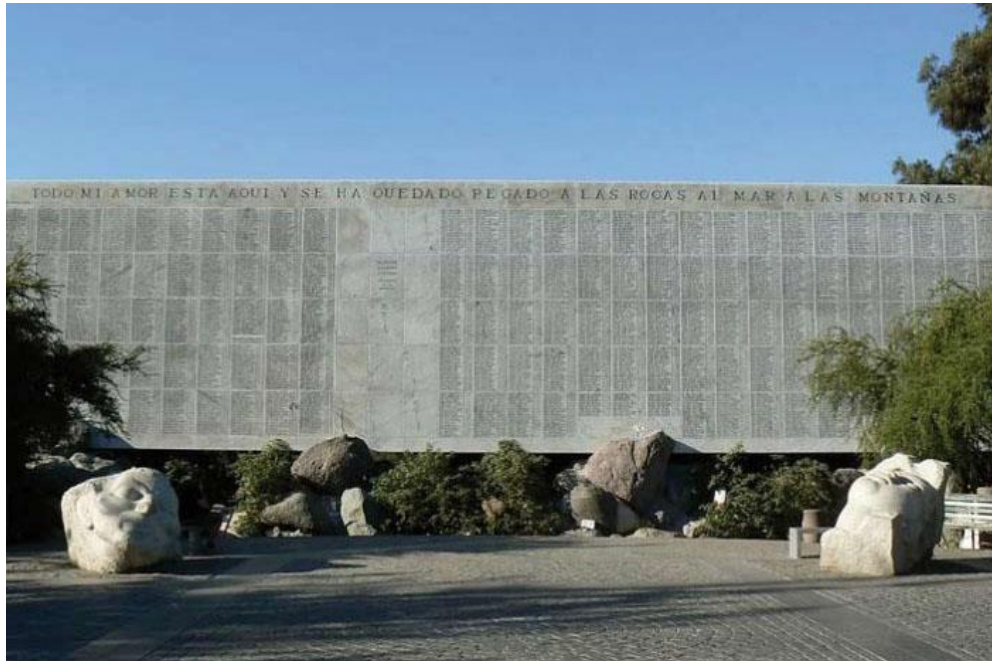


Figura 13. Gonzalo Haristoy: Fotografía del Memorial de los Desaparecidos en Chile
 En la inscripción se lee: “Todo mi amor está aquí y se ha quedado pegado a las rocas, al mar y a las montañas”
 Fuente: “Para que nunca más en Chile: Ruta de los Derechos Humanos en Santiago”. *Cívico*. 6 de septiembre de 2016

Ante este verso que consta en el poemario *Canto a su amor desaparecido* (1985), Zurita (2013, min 21:10) indica: “es un poema que de verdad lamento haberlo escrito [...] el único gran poema habría sido no tener que escribir nunca un poema así, porque eso significaría que las cosas que han sucedido no sucedieron”.

He vinculado al análisis específico de este acápite la fotografía del memorial para referenciar que en las palabras de Zurita se superponen miles de experiencias de represión y violencia durante los períodos de dictadura. Alejandra Carmona Cannobbio (2019, párr. 2), directora del documental sobre Raúl Zurita titulado *Verás no ver*, que se estrenará el 26 de septiembre de 2019, indica: “Zurita le ha dado voz al dolor del pueblo chileno”.+

En mayo de 1975, un año y medio después del golpe militar y de la represión vivida en el carguero de Maipo, Zurita fue presa de un acto de humillación después de ser retenido por 3 horas en una patrulla militar. Acto seguido, Zurita reaccionó en un alto estado de conmoción. No era una *acción performática* o *body art*, sino una manifestación a raíz del sufrimiento (Tarrab 2013, párr. 20). Es importante esa huella inscrita en su cuerpo que explicaré en el siguiente párrafo, porque Zurita reconocerá que a partir de ella “comenzó su poesía” (Zurita citado en Tarrab 2013, párr. 20).

En aquel estado no fue posible generar un lenguaje o articularlo, pero desató una respuesta. Zurita se quemó con un fierro en la mejilla izquierda: “estaba reaccionando de la única forma que podía, ante la humillación y la impotencia” (Zurita 2015, min 3:05). Y este acto careció de palabras. Se articuló a partir de una escena de los relatos judeocristianos que caló en la mente del poeta: “Entonces me acordé de la famosa sentencia de Cristo: si te dan una bofetada en la calle [...] en la mejilla, pon la otra” (Zurita 2015, min 2:35).

Zurita dejó una marca en su rostro como un origen: empezó inscribiendo en la geografía de su cuerpo una señal de lo vivido, para luego llegar a un proceso de exteriorización de la palabra poética, distante de todo pronóstico y condicionamiento. Es así que sus versos se materializaron en los espacios geográficos que tenían un relato de la dictadura en su país. Siguiendo la reflexión en relación a los vínculos entre cuerpo-existencia e inmanencia-paisaje, la escritora ecuatoriana Mónica Ojeda sitúa a los entornos geográficos como un eje en su poemario *El ciclo de las piedras*. Y son un eje debido a que la yo poética configura la cosmogonía de su corporalidad y su genealogía imbricada en el paisaje. Es decir, el paisaje se transforma en un recurso para la autoenunciación: “enmudecer puede ser como amanecerse en uno mismo” (Ojeda 2015, 54). Este verso puede retratar la experiencia límite de Zurita, carente de palabras y fija en una acción irreversible. Solo posteriormente fue posible la articulación de un lenguaje.

La experiencia relatada de la autotransgresión de Zurita sucedió en la absoluta quietud corporal. Fue una experiencia de lo exánime, no desde la placidez que trae pensar en sosiego, sino desde las experiencias de la violencia observadas y vividas. “En cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte; soñamos en un mundo inmenso. La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil” (Bachelard 2000, 164). A partir de aquel estado de absoluta parálisis, se proyectó en la mente del poeta, la imagen de la escritura en el cielo. La ensoñación [devino, entonces] una conquista de la intimidad (172), la cual, en el caso de *La Vida Nueva* se volvió política al ser materializada en el espacio aéreo.

Ese momento saturado al límite por el contexto, desencadenó el acto de imaginar en la misma dimensión: sin limitaciones. Como una manera de sobreponerse a los acontecimientos y dilucidar el lugar del lenguaje como un territorio de recuperación de la existencia ante los actos atroces del contexto, Zurita indica: “Me imaginé algo que era todo lo contrario a esta cosa de estar encerrado en un baño en la oscuridad, en la noche quemándose, me imaginé un proyecto absolutamente visual, algo que ocupara el cielo

como una gran página, como un gran escenario, un gran cine (Zurita 2015, min 4:34) [...] esas frases tenían que significar algo, tenían que decir algo” (5:06).

Después del *vacío* que produjo la experiencia del horror al atestiguar tantas pérdidas humanas, vidas en riesgo y violencias sistematizadas por el poder coercitivo de la Junta Militar al comando de Augusto Pinochet, Zurita concibió la idea de hallar una salida en el *espacio*. Siendo así, pensó en el cielo como un espacio lumínico. Zurita (2015, 10:11) indica: “Veía estas imágenes de la luz” [...] ya se vislumbraba algo [...] ya no tenía que ver con lo arrasado, lo destruido, lo quebrado, lo vulnerado”.

El cielo se volvió una antípoda de la faz terrestre, es decir, de los lugares donde se vejaron los derechos humanos de miles de personas en el período de la dictadura en Chile, para proyectar en él ideas sobre un futuro posible a partir de las experiencias vitales en común. Así mismo, este se conjugó como un espacio en el que se han proyectado diversas matrices de pensamiento religioso.

¿Pero qué es el espacio en sí? Empiezo por deconstruir conceptos que prefiguran una idea totalizante y reduccionista de este. El espacio no es únicamente una construcción simbólica o un producto social que se cree vacío, prescrita, “geométrica o euclidiana... Es soporte, pero *también* campo de acción” (Lefebvre 2013, 14). Y en ese contexto, en la línea de estudio de orientación marxista de Henri Lefebvre [1974] (2013, 15), me referiré a los tres campos de referencia de la *producción del espacio*: 1) las prácticas espaciales, 2) las representaciones del espacio y 3) los espacios de representación.

En las *prácticas espaciales* prima la experiencia dentro del espacio cotidiano, es decir: la relación del individuo con la ciudad, los movimientos, flujos y tránsitos que se presentan. Estas dinámicas se ven influidas por el segundo campo de referencia en relación a las formas en que está *ordenado* el espacio (Lefebvre 2013, 16). Es decir, en las *representaciones del espacio* fluctúan las maneras en que se *define* el espacio respecto a las tensiones que exhiben, de manera frontal, las relaciones de poder.

El *espacio aéreo* y los aviones, que fueron los dispositivos que se desplazaron para generar con humo la escritura de *La Vida Nueva*, remiten, desde una perspectiva histórica a las *prácticas espaciales* de terrorismo de estado. En los casos de la dictadura en Chile y en Argentina, se ejecutaron *Los vuelos de la muerte* como prácticas de exterminio en que arrojaban los cuerpos vivos, torturados y cadáveres de los presos políticos al Océano Pacífico. Es decir, el cielo, tanto como las ciudades, como todo espacio tomado por el poder, fue *estriado* como un espacio estratégico para la sistematización de las desapariciones y la muerte. Deleuze y Guattari (2000, 484),

respecto al estriamiento del paisaje indican: “Un espacio estriado [...] está necesariamente delimitado”. Al considerar este concepto, me es posible elaborar una relación analógica entre el cielo y el mar, con el fin de explicitar la relación entre espacios geográficos y poder: “El espacio marítimo se ha estriado en función de dos conquistas, astronómica y geográfica” (488). Una manera de dominación de los espacios se manifestó también en el espacio aéreo de Chile durante la dictadura, y creó una *representación* de aquel espacio vinculada a la muerte. El cielo, el mar y las montañas fueron transformados por la dictadura en grandes cementerios.

Ante estos precedentes históricos, Zurita junto a los cuatro artistas presentados en este acápite, cuestionaron la normatividad y las violencias en las *prácticas espaciales*, el territorio, la memoria, la lengua, etc. Apostaron por la *producción del espacio* con dispositivos aéreos que resignificaron aquel espacio mientras escribían los versos en el cielo. Esta acción performática fue una *práctica espacial* que se desarrolló en el tercer campo de referencia conceptual de Lefebvre, es decir en el *espacio de representación*, pues este abarca una matriz de creación y agenciamiento. Este campo inscribe “simbolismos complejos ligados al lado clandestino y subterráneo de la vida social, pero también al arte” (92).

Es así que *La Vida Nueva* fue concebida como una *práctica espacial* que ejerció una crítica a las formas de opresión que se habían inscrito en el cielo a través de una memoria gestada desde el lenguaje poético. A través de este lenguaje, se forjó un espacio de reconstrucción ante la representación de un espacio genocida. Permitió dilucidar otras formas de reconocimiento individual y colectivo —y elaborar inscripciones— en el espacio aéreo. En este caso, estas inscripciones me permiten reflexionar acerca de los modos de habitar y producir espacios. Así como también me remiten a dos elementos: la visión del *runa* y la mediación de la *chakana* que provienen de la matriz andina, al comprender este performance, desde su producción, como una *práctica ritual*.

Es importante indicar que, al elaborar una lectura de la matriz andina, experimentada desde Ecuador, desde una sabiduría inca que es sincrética —pues ninguna cultura es inmutable en el tiempo— procuro generar conexiones con las afinidades de las culturas originarias de América. Lo planteo de esa manera, ya que las culturas ancestrales partieron de una ética del cuidado en común, el equilibrio, y la dignificación de la vida y de la muerte a través de prácticas rituales en las que *producían espacio* y creaban sentidos de pertenencia a través de prácticas en torno a la memoria de sus pueblos. Es así que considero que estas poéticas de creación mestiza se inscriben en la contemporaneidad

para abrir cuestionamientos y activar memorias sobre los usos de los espacios que habitamos y los sentidos de nuestra agencia en ellos.

La escritura de los 15 versos alisó el cielo de Nueva York y se extendió sobre un área urbana específica, tenía receptores específicos. El alisamiento indicado consistió en lo siguiente: “Los espacios lisos no son liberadores de por sí. Pero en ellos la lucha cambia, se desplaza, y la vida reconstruye sus desafíos, afronta nuevos obstáculos: inventa nuevos aspectos, modifica los adversarios” (Deleuze y Guattari 2000, 506). En esta intervención del *performance* en la vida cotidiana, se desencadenó una transición de significantes en tanto aquel cielo, entendido como un elemento del paisaje urbano, se volvió una página. Ya no un cielo que remitió únicamente al exterminio, mediante los dispositivos aéreos. Es cierto el siguiente enunciado de un cantante latinoamericano de nuestros tiempos: “la máquina la hace el hombre y es lo que el hombre hace con ella” (Drexler 2009, s 0:56).¹³

Ya no hacía referencia a un cielo sujeto a un territorio estriado, reticulado y ajeno; sino, un cielo que tejió un vínculo con la comunidad de migrantes chicanos e hispanohablantes que habitaron en Queens. Ese era el sentido del *performance*: borrar el olvido, erosionar el silencio con la palabra poética, revolucionar desde los afectos, crear nuevos significados a partir de ese espacio, e inclusive, cuestionar otros discursos en materia de los derechos humanos, como el derecho a la libre movilidad.

Tanto los productores como los receptores del *performance* no ‘pertenecían’ a la geografía en que este se realizó. En este sentido, *La Vida Nueva* apeló a la reflexión de las problemáticas que existen en la relación entre geografía, identidad y desplazamiento territorial, inscritas en las nociones de ciudadanía. Estas nociones en contextos migrantes reflejan condiciones de vida de las comunidades fracturadas y marginales, quienes integraron la comunidad receptora. El *performance* resemantizó esas condiciones limitantes que suelen pautar la norma y las relaciones sociales, radicadas en el ordenamiento y los usos espaciales que siguen la matriz de la “ciudad ordenada”. Este orden ‘debía’ ser inscrito en el espacio, determinando la “colocación de las cosas en el lugar que les corresponde” (Rama 1984, 5), lo cual también se conjuga con el concepto del estriamiento respecto a la estratificación de los cuerpos en los espacios.

Es importante reconocer que estos modos de operar se articulan desde los poderes estatales y generan formas de vida precarizadas en las que se expuso que los migrantes

¹³ Esta frase es un catalizador para reflexionar la dimensión ética de los dispositivos que hemos incorporado en las distintas instancias de lo social.

latinoamericanos habitaron condiciones de no integración económica, social y culturalmente. Estas condiciones de no *poder* ejercer ciudadanía fue el vínculo en común con la condición del pueblo chileno durante la dictadura, en su propio lugar de nacimiento. Esto revela que las relaciones de poder a través de los intereses económicos no obedecen sino aquel discurso de dominación, sin importar desterritorializar incluso a hermanos del país en que se habita.

A través de este performance, es posible generar un cuestionamiento a la marginación y la segregación de los latinoamericanos que emigraron a Estados Unidos, pues *habitar y pertenecer* fue y sigue siendo una lucha íntima y permanente, en la que, entre varios sistemas que nos significan pertenencia, se está expuesto a perder o reemplazar, incluso, la lengua. Este performance, al haber sido generado desde el sentido de construir lazos en la experiencia de recepción de la colectividad, me permite vincular ciertos elementos de la matriz andina, como una matriz que precede por siglos a la comunidad receptora, que constituyó una comunidad mestiza, así como a los productores de la obra. La vinculo sin perder de vista el contexto sociopolítico previamente expuesto del que proviene esta manifestación de arte.

El *símbolo* como presencia “es la presentación de la realidad en forma muy densa, eficaz y hasta sagrada; no es una mera ‘re-presentación’ (Abbild) cognoscitiva, sino una ‘presencia vivencial’ en forma simbólica” (Estermann 1998, 101). Este concepto llevado a la praxis, articuló el *performance* en tanto este no es mimesis de lo real, sino un espacio de acción en el que “la realidad se hace más densa y concentrada” (Estermann 1998, 101). La densidad de la práctica artística en análisis está presente en las capas de significación, respecto a las narrativas históricas y problemáticas previamente expuestas, tomando en cuenta la espacialidad que comprometió en ella. Además, es importante acotar los efectos de la recepción de este *performance*, ya que la poesía accede a niveles intersubjetivos de la consciencia afectiva, histórica e inclusive ontológica.

Asocio, entonces, *La Vida Nueva* al concepto de *chakana*,¹⁴ entendiéndolo como una metáfora. “Chakana [...] es el ‘cruce’, la ‘transición’ entre dos puntos, el ‘puente’ como nexo entre dos regiones; es el ‘punto de transición’ entre arriba y abajo y derecha/izquierda; es prácticamente el símbolo andino de la relacionalidad del todo” (Estermann 1998, 166). La *chakana*, como una metáfora de mediación entre los espacios, se desarrolló a través de la escritura en el cielo: la palabra poética tendió un lazo entre el

cielo y la tierra. Fue el puente que buscó activar una consciencia de pertenencia y reivindicación de las comunidades que lo observaron. Los vinculó a ambos cuerpos (geografía y humanidad) en un *principio de correspondencia*: al cielo como soporte y a los espectadores como testigos de una revelación. Estermann (1998, 101) indica que este principio de la matriz andina de la correspondencia se refiere a “nexos relacionales de tipo cualitativo, simbólico, celebrativo, ritual y afectivo [...] entre lo cósmico y lo humano, lo humano y extra-humano, lo orgánico e inorgánico, la vida y la muerte, lo bueno y lo malo, lo divino y humano, etc”.

La cita completa que también dio origen a *La Vida Nueva* consta en la Biblia, indica Zurita, consta dentro del Evangelio de San Lucas: “Yo veía a Satanás caer del cielo como un rayo. Les he dado poder para caminar sobre serpientes y escorpiones y para vencer todas las fuerzas del enemigo; y nada podrá dañarlos. No se alegren, sin embargo, de que los espíritus se les sometan; *alégrense más bien de que sus nombres estén escritos en el cielo*”. Volver realidad esta escena proveyó de un lugar privilegiado a los receptores del mensaje. El acto de lectura fue concebido en el asombro de recorrer el cielo con la mirada, y se enarboló en tanto la palabra poética trajo un sentido profético a través de las memorias colectivas que se inscribieron. Es así que este acto performático se restituyó como un nexo vital, al abrirse paso desde la manifestación poética. Coincidió con la siguiente reflexión sobre el lenguaje poético: “la poesía pone al lenguaje en estado de emergencia. La vida se designa en ella por su vivacidad. Esos impulsos lingüísticos que salen de la línea ordinaria del lenguaje pragmático, son miniaturas del impulso vital” (Bachelard 2000, 15). Es en aquella propuesta en la que se construye un lenguaje de renacimiento, aquel “lugar de encuentro escritural y colectivo” (Zurita 1982, 1). Se sana colectivamente.

Al entender este *performance* como una *práctica ritual*, se generó una operación que la figura del *runa* elabora respecto al tiempo. “El *runa* hace presente al pasado y futuro [...] como un acto cognoscitivo por excelencia” (Estermann 1998, 200). Concebir simultáneamente el presente, el pasado y el futuro cobró sentido en la recepción de *La Vida Nueva*, pues se leyeron en el cielo los rastros de una memoria colectiva que apeló a potenciar la idea de construir el futuro. De acuerdo a la matriz andina, la figura del *runa* provee una disposición y actitud filosófica y afectiva de reafirmación de su existencia vinculada a su entorno: “El *runa* ‘escucha’ la tierra, el paisaje y el cielo; él ‘siente’ la realidad mediante su corazón” (Estermann 1998, 110). Sin duda, habla de una mirada integral para comprender el espacio en que se desarrolla su vida y las implicaciones de

ella en lo individual y lo colectivo. Es decir, se permite la búsqueda del sentido de su existencia, partiendo de la sensibilidad respecto a su entorno. Esa conjugación espacio-temporal abarca la disposición inicial para entender *La Vida Nueva*, que partió de una fuerza emotiva y cobró sentido a través de las memorias que esgrimieron los versos.

En la producción, tanto como en la recepción, esa memoria inscrita en el discurso poético se volvió, entonces, un acto de reafirmación en el reconocimiento de las experiencias vividas en común. Se leyó en el cielo: “MI DIOS ES PAMPA [...] MI DIOS ES CÁNCER [...] MI DIOS ES HERIDA MI DIOS ES GHETTO...” (Zurita 1982). Este reconocimiento estaría basado en la evocación de las vivencias en el lugar de origen que, en realidad, no ha quedado atrás. Pero, sobre todo, permite entender la dimensión geográfica como un escenario de localizaciones afectivas en que la experiencia de la migración afirma una realidad cognoscitiva acerca del *topos* y también de la distancia: “La distancia, al igual que una melodía, está invadida de sentimientos; concierto de voces que entretejen voces, refugios donde caben nuestras elementales figuras que se dispersan por el espacio” (Ayala 2020, 44). Las implicaciones de tomar conciencia de lo vivido, es decir, del pasado en función del presente, efectivamente, “pueden funcionar como el impulso para la conquista de deseos o reescrituras de la Historia” (Depetris 2016, 2).

Conecto y acojo en mi análisis esta perspectiva de reparación social que nace en *La Vida Nueva*. La referencia corresponde a Irene Depetris Chauvin en su artículo “Una comunidad de melancólicos: Cartografías afectivas en dos documentales de Raúl Ruiz y Patricio Guzmán”. En este desarrolla los conceptos de *mapas afectivos* para problematizar relaciones paradigmáticas entre lejanías/cercanía, propio/ajeno y pensar el potencial político de la melancolía como un estado que activa una implicación crítica en la realidad. Los documentales que analiza son *Cofralandes* (2002), de Raúl Ruiz y *Nostalgia de la luz* (2010), de Patricio Guzmán.

Los enunciados en los 15 versos evocaron experiencias de dolor y los efectos de la violencia y las condiciones de la precariedad en los cuerpos, situando a los espectadores en el terreno de lo afectivo y también destacando unas identidades localizadas geográficamente en el discurso poético. Se lee: MI DIOS ES DESENGAÑO [...] MI DIOS ES PARAÍSO [...] MI DIOS ES CHICANO. En aquellas enunciaciones puedo identificar que “el texto zuritiano está constituido por un movimiento constante: del yo al nosotros, de lo íntimo a lo colectivo” (Santino 2018, párr. 10). Y genera más preguntas, lo cual es lo primordial en las construcciones de sentido a través del lenguaje poético.

Roberto Echavarren, en la presentación del libro *Indios del espíritu* (2013), reflexiona acerca de los sentidos de la escritura poética en tanto en ella sea posible el despliegue y la consignación de modos de cuestionamiento, él propone: “hacer del poema un modo de pregunta”.¹⁵ Y es curioso que, a partir de una pregunta —en su expresión más literal— nace cada trabajo de investigación académica.

Las preguntas abren posibilidades de conocimiento íntegro. Me pregunto, entonces, ¿cómo sería un dios chicano? Quizás un dios que sabe relacionarse respetuosamente con el cosmos, pero al mismo tiempo, un dios de carne, creador-creativo, dueño de su existencia y del acto de migrar en geografías en las que está doblemente localizado. Pienso, entonces, en un *cuerpo político* con un devenir en el cumplimiento de derechos, filiaciones y pertenencias doblemente situadas: México y Estados Unidos.

Respecto a la poesía, que conceptualizo a lo largo de esta tesis como una forma de conocimiento, Echavarren da certezas sobre el fenómeno que produce este lenguaje: “lo que mantiene juntas las palabras es su magnetismo afectivo desde un centro clonado de la experiencia”. Identifico que aquel acontecimiento existe en la escritura en el cielo de *La Vida Nueva*.

Al continuar con el análisis de contenido de la obra en cuestión es importante prestar atención a la aplicación de la gramática. El pronombre “mi” en cada verso, enuncia un *yo* que “se vive de forma intensamente personal: mi cuerpo” (Taylor 2012, 10). Pero que, en realidad, no se construye desde la individualidad, sino que es “producto copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible [...] a través de nociones de género, sexualidad, raza, clase y pertenencia” (10). Es así que la primera persona del singular de la escritura en el cielo no habló de un “yo”, sino de una voz que enunció unos contextos convergentes, realidades latinoamericanas y colectivas a ser transformadas. La producción de *La Vida Nueva* se situó en un lugar eminentemente empático y acogedor respecto a los receptores de la obra.

La reparación y el deseo de restauración de la vida social y afectiva son prioridad en la escena artística que planteo. Suely Rolnik reflexiona acerca de esta forma de reparación, tomando como objeto de estudio la obra de Lygia Clark, cuyas “propuestas de creación colectivas [consistían en] vivir una integración mutua por medio del cuerpo, estar predispuestos al descubrimiento, a la improvisación, a la gestualización como una alternativa a la masificación de la civilización tecnológica” (Martínez 2000, 324).

¹⁵Mirando en retrospectiva, puedo reconocer que aquello he podido poner en práctica en mi escritura poética.

Considero que el planteamiento de reparación social está en consonancia con el trabajo de Zurita en tanto Clark también “trabaja con materiales del mundo y problematiza directamente sectores de la vida cotidiana” (Rolnik 2010, 5). Es importante indicar que la curación a través del arte no se da explícitamente en la salud psíquica, sino que:

La cura tiene que ver con la afirmación de la vida como fuerza creadora, con su potencia de expansión, lo que depende de un modo estético de aprehensión del mundo. Tiene que ver con la experiencia de participar en la construcción de la existencia, lo que —según el psicoanalista inglés [D.W. Winnicott]— da sentido al hecho de vivir y promueve el sentimiento de que la vida vale la pena ser vivida. (Rolnik 2006, 10)

A través de esta movilización afectiva estructurante con base en las experiencias que tejen los marcos de la realidad, se reconoce que situar la mirada y el pensamiento, que son las herramientas que posibilitan nuestras *agencias* en el mundo, corresponden a la herencia de unas huellas afectivas desde un *topos* y un pasado que merece ser transformado, para vislumbrar una vida nueva. En este punto, la herencia literaria como matriz de pensamiento para la elaboración del *performance* de *La Vida Nueva* se hace presente en el acto de reinaugurar procesos de la existencia después de la pérdida de un ser amado o una geografía.

El título de este *performance* resguarda el vínculo que sostiene el lugar de Dante Alighieri en la totalidad de la obra de Raúl Zurita. En las primeras notas al pie de este acápite enuncié que Zurita vuelve a Alighieri, irrevocablemente, como un referente de sus raíces afectivas y literarias. Es posible que Zurita haya querido seguir las huellas de este autor. *La Vita Nuova* (1292 y 1293), de Alighieri tiene una huella autobiográfica en que “relata su transformación interior, a través de su poesía, capaz de estructurar todo su sentimiento. Como nexos con la comedia, muestra ya toda la altura y coherencia que alcanzará en el futuro su grandioso sistema poético” (Enciclopedia Cubana 2019, párr. 1).

En el caso del poeta chileno existe también un trasfondo autobiográfico, y la diferencia recae en que su nexo no es la comedia, sino que hay una impronta de la transformación del dolor de las realidades colectivas que enunció. Otro elemento en común es que Alighieri le otorga un lugar preponderante al amor en la producción de su obra. A manera de recapitulación de los escenarios simétricos en sus poéticas, traigo el sentido global que Zurita adjudica a los versos de *La Vida Nueva*: “dicen palabras terribles: *mi dios es cáncer, mi dios es ghetto*, sin embargo, para mí es como un poema de la pasión y del amor [...] que pasan por todos los estados, pero la máxima indefensión y la máxima plenitud” (Zurita 2015, min 9:28).

Existen más elementos que vinculan sus obras. Zurita reconoce la musicalidad como un elemento determinante en la escritura de Alighieri:

Es un prodigio de sentido, de sonido. Parece que hubiera sido escrito por un río, no parece una obra humana, por la naturalidad con la que fluye, permanentemente, aunque esté hablando de las cosas más abstractas. Fluye como si fuera lo único posible de decir. (Zurita citado en Rodríguez 2015, párr. 14)

Aquella caracterización es también un factor que se identifica en la poesía de Zurita. El torrente de las palabras crece en virtud de las experiencias que sitúa, de los significantes y la simultaneidad de las posibilidades de significación que plantea. Por ejemplo, *Canto a mi amor desaparecido*, produce un fenómeno polisémico. Desde el sentido estricto de la gramática, “canto” puede connotar a un verbo o un sustantivo. La palabra “desaparecido” refiere de inmediato a la figura histórica geográficamente localizada, pues hace referencia directa a las personas asesinadas en instancias represivas en Latinoamérica. *Canto a mi amor desaparecido* puede significar también “un canto al amor que se va, también es un canto a tu propio amor que se va. Entonces, tiene varios planos que se van a estar usando [...] también mientras escribía ese poema fue el preludio de una dolorosa ruptura” (Zurita 2013, min 22:28).

Hay un factor que concierne directamente al desarrollo de este acápite respecto a las poéticas de ambos autores: la armazón de sus proyectos de escritura. Ambos transitan sus obras de acuerdo a la *producción del espacio*. La arquitectura como un origen de proyección visual en sus obras, capta como referentes los estratos que atraviesan las personas en escenarios que describe la religión católica. Ambos mencionan al Infierno, al Purgatorio y al Paraíso. Estos espacios son producidos en sus obras. Y en el caso de Zurita, existen como una marca de esa herencia literaria a las que suman escenografías de su experiencia vital: *La Vida Nueva* configura lo que él llama el *vislumbre de la felicidad*, en el que se condensó una especie de paraíso, después de haber cruzado el infierno de la dictadura.

La escritura de *La Vida Nueva*, entonces, desde sus pliegues, aludió a la experiencia del dolor, la realidad de habitar el margen y expresar la lucha por la vida desde un lugar de enunciación compartido. El acto político de este *performance* consistió en ahondar en los pliegues de la memoria de acuerdo a los vínculos de lo social y lo político que se tensionan en la *producción del espacio*. El mensaje para los migrantes chicanos e hispanohablantes fue certero y diáfano: aquel cielo también significó un lugar

de libertad y pertenencia, y ese espacio en el que se conjuga el tropo de la *inmensidad* también albergó filiaciones de identidad.

En el mismo sentido en que se comprende el discurso poético como un medio que vincula el lenguaje y la realidad, en el cual subyace un carácter emancipador, la poeta boliviana Claudia Vaca reflexiona sobre las experiencias de migración y de despojamiento.¹⁶ Propone que la resolución es y será volver al hogar de la mente que labra su pensamiento en el aquí y el ahora: “Si no tenés casa, sirve el cielo de tu país, si no tenés país, sirve tu conciencia despierta” (Vaca 2019). En estos versos la poeta reconoce la capacidad de vivir al ritmo de las contingencias, en presencia de la claridad del amor y la fortaleza.

Las reflexiones a lo largo de este acápite procuran pensar en la búsqueda de procesos de compensación social que se generaron desde el arte para *producir espacios* y volver a un origen, es decir, a una concepción política, religiosa, e incluso mística del cielo. Reconociendo que este espacio trae consigo diversas matrices de pensamiento, e inscripciones históricas que trabajan simultáneamente y permiten reflexionar respecto a los diálogos entre los lenguajes del arte como ideas que impulsen el quehacer colectivo.

Así mismo, esta escritura que aúna vertientes de pensamiento y experiencias de vida localizadas, suman perspectivas sobre cómo agenciar la vida para desbrozar y erosionar los límites de nuestra experiencia de *habitar los espacios* a los que llegamos, en los que vamos a crear sentidos de pertenencia, ignorando toda instancia de rechazo, con el fin de que la autoaceptación, el amor y la dignidad inspire el bienestar total de las colectividades.

3. “Padre, solo los débiles sobrevivimos”:¹⁷ el *cuerpo político* como una clave de lectura del lenguaje poético y el archivo que constituyó *La Vida Nueva*

“El artista contemporáneo trabaja con materiales del mundo y problematiza directamente sectores de la vida cotidiana. Decíamos también que la singularidad de cada

¹⁶ En el poema “Instrucciones para el viaje”, que integra su publicación más reciente: *Pasaporte* (2019).

¹⁷ Verso tomado del poemario *Canciones del fin del mundo* (2017), de la poeta ecuatoriana Yuliana Ortiz Ruano. Lo vinculo a este trabajo de investigación por el tono en que está escrito, ya que este revela la condición de la escritura como un acto impostergable e insurrecto. Estos criterios corresponden también a la poética de Raúl Zurita. En el libro mencionado la *yo poética* increpa, confronta, denuncia y subvierte los escenarios de violencia con la fuerza irrevocable, sensible y autoconsciente de su enunciación.

artista está en el pedazo de mundo que él «obra», y en los procedimientos que inventa para esto.” (Rolnik 2010, 10). Este planteamiento expresa el trabajo de *La Vida Nueva*, en tanto indica que el arte está imbricado con las problemáticas sociales y vuelve posible el acto de trabajar sobre esa realidad, renovando perspectivas y creando encuentros intersubjetivos que movilicen la experiencia sobre la realidad ya conocida. Predispone, no la evasión, sino una dimensión distinta de la cotidianidad, partiendo del deseo de expansión colectiva de una sensibilidad y empatía unificadoras. Así existe la posibilidad de volver a la cotidianidad con mayor entereza, pues a los lenguajes con los que se generó *La Vida Nueva* los concibo también como detonantes del deseo de transformación de un *cuerpo político* que trasciende fronteras.

Los lenguajes poético y audiovisual que articularon la realización y el registro del *performance* de *La Vida Nueva* fueron los sistemas de significación desde el arte. Ambos configuran sistemas de transmisión de reconocimiento y memoria social, considerando los conceptos de archivo y repertorio de acuerdo a la metodología de análisis del *performance*. Taylor (2012, 18) lo define como: «Material que perdura y excede lo vivo. El archivo, por lo tanto, inscribe un principio (físico, ontológico o histórico) [...] allí, donde la autoridad y el orden social son ejercidos (Derrida citado en Guasch 2011, 166) Un archivo es, entonces, un dispositivo de poder.

Es decir, el discurso poético en el que se inscribió la memoria de un cuerpo político, construyó el repertorio; y el registro audiovisual de *La Vida Nueva*, el archivo. En este acápite analizaré los sistemas de transmisión ya enunciados, comprendiendo dos enfoques.

El primer enfoque advierte la construcción de la memoria social inscrita en un cuerpo político de acuerdo a la dimensión crítica del repertorio a través del lenguaje poético, dado que el sistema de transmisión enunciado ofrece “una perspectiva alternativa de procesos históricos de contacto transnacional, e invita a re-mapear las Américas” (Taylor 2016). Es decir, se reconoce una forma de testimonio que no es posible hallar en los archivos de historia. Y el segundo enfoque sitúa el concepto de *archivo* y su agencia en el campo de la historia, el arte y la política. Es decir, lo configura como una fuente que puede expresar el *Zeitgeist* de una época que implicaría su carácter referencial para futuras prácticas artísticas, tomando en cuenta la impronta del *giro visual* en la contemporaneidad.

Reflexionar procesos históricos a través de una práctica performática permite reconocer el locus de construcción de una memoria particular. Esta memoria, en el caso

de *La Vida Nueva*, buscó transferir sentidos de pertenencia desde el discurso poético dando existencia a un cuerpo político. En este discurso se enfatizaron experiencias comunes de la historia latinoamericana en relación a las consecuencias del biopoder instaurado, principalmente en la represión de los cuerpos, por parte de los regímenes autoritarios. Pero también estos enunciados son extensivos a quienes han habitado el margen en condiciones de vida no dignas y que han tenido que emigrar. Se manifiesta, entonces, el compromiso y la ética de prácticas artísticas que no tienen más intención que desconfigurar la normalidad de las instancias sociales cuyas relaciones de poder pregonan la opresión y la coerción. Instancias que clausuran las posibilidades de llevar adelante vidas en condiciones dignas bajo la fractura de los derechos humanos más elementales.

El sentido del *performance* en contextos de violencia en Latinoamérica se caracterizó por la posibilidad de “abrir un espacio lúcido desde el cual relacionarnos con el hecho traumático” (Taylor 2012, 143). Es decir, dialogó con las instancias de violencia, a través de lenguajes, cuyo afán no consistió en replicar esas instancias durante los actos de representación. *La Vida Nueva* se desarrolló con esa dinámica de relación social. Fueron leídos en el cielo los siguientes versos:

MI DIOS ES HAMBRE MI DIOS ES NIEVE MI DIOS ES NO MI DIOS ES
DESENGAÑO MI DIOS ES CARROÑA MI DIOS ES PARAÍSO MI DIOS ES PAMPA
MI DIOS ES CHICANO MI DIOS ES CÁNCER MI DIOS ES VACÍO MI DIOS ES
HERIDA MI DIOS ES GHETTO MI DIOS ES DOLOR MI AMOR ES MI AMOR DE
DIOS. (Zurita 1982)

Estos 15 versos fueron trazados con humo de aviones en el cielo diurno y despejado de Nueva York, ocupándolo durante dos horas y media, como si se registrase un poema inacabable debido a su extensión. Las condiciones climáticas fueron determinantes para poder realizar el performance: “Teníamos presupuestado que íbamos a ir, íbamos a hacerlo e íbamos a volver, teníamos presupuesto para cinco días, se demoró 35 días” (Zurita 2015, min 13:25).

Los 15 versos fueron escritos uno a continuación del otro, naciendo en las vivencias a las que hicieron referencia sus significantes para, finalmente, desvanecerse: *La Vida Nueva* dio lugar a las palabras de una persona que vivió la dictadura chilena, aquel hecho que colocó un antes y un después en la historia del país. El segundo abarcó la escritura de la frase “ni pena ni miedo” en el desierto de Atacama.¹⁸ Fue realizado en

¹⁸ Aquí podemos acceder a las coordenadas de su visualización: <https://www.google.com/maps/d/viewer?ie=UTF8&hl=es&t=h&msa=0&ll=-24.04871700000001%2C>

1993, y la obra final de Raúl Zurita que vincula *performance*, visualidades y poesía proyectará 22 versos en los acantilados de Pisagua. La escritura del poema de letras blancas en un fondo azul fue absolutamente visible por su escala y extensión. Aquella palabra hecha materia inauguró una escritura que fue leída simultánea y colectivamente, con la intención de ser el puente de comunicación de una memoria que subvirtió la negación y el olvido mediante la potencia de su lenguaje.

Las palabras acontecieron en el cielo para alcanzarse y desbordarse en sus significados, creando una experiencia extracotidiana en los lectores. Las personas a quienes estaba destinado el *performance* de *La Vida Nueva* fueron los migrantes chicanos e hispanohablantes “del barrio Queens, fundamentalmente” (Zurita 19:40-19:47). Es así que el sentido de construir comunidad está presente en las condiciones de recepción del repertorio: “si bien los *performances* por sí mismos no derrocan gobiernos, se muestra que sí pueden fortalecer las redes y comunidades necesarias para que el cambio se produzca” (Taylor 2012, 107).

El universo simbólico del que dispone el poema nombra a Dios como la entidad que busca definir. Y en ese sentido, intensifica, sobrecarga y amplía con cada verso la realidad material de la condición humana que la constituye. Es por ello que las construcciones de sentido del discurso poético en *La Vida Nueva*, desde las realidades vinculadas al concepto de un *cuerpo político*, apelan a una consciencia radical de la experiencia humana corporizada, del amor, del dolor y la muerte. En esas experiencias humanas es posible nombrar a Dios, este se vuelve materia: es consciencia y geografía, es cuerpo. Así se construye un cuerpo social que se vuelve político al remitirse a los cuerpos que han sido víctimas del biopoder en sus múltiples dimensiones: cuando ha infringido la vida para precarizarla, vulnerarla e invisibilizarla. Este cuerpo social se constituye en tanto apela a una compleja realidad común.

Escribir poesía en español en Estados Unidos afirmó una decisión política, en tanto se accedió a un espacio geográfico en el que la lengua de la mayoría de habitantes es anglosajona. Poner en segundo plano al idioma oficial del territorio en que se desarrolló *La Vida Nueva* cobró sentido respecto a la materialización y visualización del idioma de las minorías en ese espacio geográfico. El idioma español intervino como un vínculo de existencia y pertenencia común para los gestores del *performance* y sus espectadores. El

cielo fue transformado. De ser un espacio lejano, mediante el repertorio del lenguaje poético fue resemantizado, simbólicamente, en un espacio próximo. Convirtió los espacios geográficos en espacios habitables desde la mirada.

Todo lo que acontece allá arriba y nos cobija de cierta manera, tiene las condiciones de un cuerpo orgánico en constante mutación. El cielo permite la recepción de los efectos de la luz solar —que es energía—, así como los fenómenos de este espacio en relación a las partículas del agua que forman la neblina y la lluvia. El cielo es, entonces, una potencia de vida por las condiciones en que la desarrolla. Este espacio atmosférico corresponde a un escenario en que se desarrollan fenómenos vinculados a la Tierra y a través del cual percibimos lo que sucede fuera de ella. Es un espacio de acontecimientos. Los movimientos de las nubes, la refracción de la luz solar, la lluvia, los relámpagos y los truenos son fenómenos que se suceden en una continuidad. Y nos devuelve a la introspección, por la incidencia de estos cambios en nuestros ritmos vitales. A través de este espacio nos remitimos a la conciencia de lo infinito, pero también de su antípoda: también permite situarnos en clave filosófica ante lo que se desarrolla, muta y es finito.

Es así que *La Vida Nueva* posicionó al cielo como un espacio geográfico que ha sido un espacio que contiene narrativas desde varias matrices religiosas y culturales. Precisa generar cuestionamientos sobre qué ha sucedido en el cielo desde la agencia humana en este a través de los dispositivos modernos y qué lugar han tenido en este espacio los cuerpos y las formas de vida que conforman nuestra realidad. Desde este espacio es posible plantearse un tránsito de la mirada reflexiva y de la memoria. El cielo es un espacio que no podemos reconocer desde lo táctil: es un lugar de libertad que se observa, se lee y se interpreta. En sí mismo ya contiene información. Y, a pesar de ser un espacio infinito, también está territorializado, sin embargo, puede ser transformado en sus significantes de acuerdo a la intención con la que se busque *producir el espacio*.

El espacio aéreo desemboca en su infinita capacidad de extensión como un lugar de continuo movimiento que nos antecedió, que existió antes de nosotros, y donde los fenómenos de la vida natural acontecen, como por ejemplo, los ciclos de migración de las aves. Y respecto a la vida de las sociedades, en el derecho a la libre movilidad. Esa necesidad es, a la vez, un derecho inalienable garantizado en la Declaración Universal de los Derechos Humanos, en su artículo 13: “toda persona tiene derecho a circular libremente y a elegir su residencia en el territorio de un Estado” (ONU Asamblea General 1948).

Al haber inscrito su escritura en él, devino en un lugar que probablemente abrió nuevas perspectivas sobre la experiencia del mundo de acuerdo a la visión del *runa*. *La Vida Nueva* fundó un momento para pensar la existencia en contraste a la infinita capacidad de alienación que trae consigo un mundo reticulado, ordenado, restringido, contenido y encerrado en políticas que naturalizan las condiciones adversas por las que migrantes en todo el mundo atraviesan.

Así como la reflexión gira en relación al cielo, también posiciona el lugar de las palabras poética en él. ¿Qué existe antes de las palabras que subvierten lo cotidiano, qué sucede después de ellas? En aquel poema hecho de humo se hizo presente, a gran escala la palabra. Palabras hechas materia para hacer preguntas sobre lo estático, lo incorruptible, la legitimación de los fundamentalismos y formas de dominación fascistas.

Frente a esto, existió la necesidad de democratizar la recepción. Las palabras como actos de interpelación de la realidad para comprender que todo está destinado a perecer, y ante ello, la respuesta es proveernos de dignidad. Lo único que podemos sostener es nuestra existencia compartida en su integridad y mientras la palabra exista, mientras un archivo dé cuenta de palabras de libertad y sabiduría en cada ámbito, hay la posibilidad de aportar en la reconstrucción de una vida.

El cielo, a través del *performance* en análisis, se plantea como un espacio en el que están presentes voces que fueron borradas. El cielo en este *performance* es un espacio que cuestiona la legitimidad de las fronteras y los sentidos de pertenencia. El cielo, es aquel soporte de escritura para entender que el silencio puede ser transformado para dar espacio a la voz y a la memoria. Las palabras y la poesía son medios para tomar el presente con ambas manos, sanarlo y tomar una agencia sobre este en cada vida.

Levantar el rostro para leer y dimensionar ese espacio infinito, que excede el campo visual, fue dispuesto como un ejercicio consciente desde lo afectivo, y espiritual, inclusive, mientras sucedió *La Vida Nueva*. Abarcar un territorio con la mirada significó responder a un llamado de fraternidad, un ejercicio de introspección a través del uso del lenguaje poético como una *chakana*. En su producción se manifestó, entonces, el humo como un símbolo ritual y sagrado, de purificación, un sahumero de palabras capaces de potenciar desde la conciencia del dolor, el atisbo de sanar toda posibilidad abierta hacia el futuro. Ante el miedo que causan las ideologías de derecha y sus maquinarias de destrucción, se posiciona la palabra que construye como una insurgencia. Ante el odio y la violencia que se ufana, la palabra. La acción existe por la palabra que convoca. Esta es, finalmente, la materia prima plural que es capaz de entablar lazos y sustentarse en el tejido

de su enunciación. La palabra como signo en el mundo puede seguir dos caminos: hacer crecer o condenar. Es decir, crear o destruir. Y es preciso elegir las con sabiduría.

Esta agencia performática cobró sentido en tanto se comprende que la condición de las personas migrantes suele ser la intemperie. Esto significa estar expuestos a injusticias desde los sistemas legales hasta la segregación en las micropolíticas de la cotidianidad. En ese acto de *performar la palabra*, se borró la noción que se le suele imponer a quien no nació en el territorio que habita. Es decir, se subvirtió la idea de que al migrante ‘nada de lo que le rodea le corresponde, o le pertenece’. El *performance* fue escrito en su idioma, una elección lingüística de reexistencia. Este generó desencuentros para quienes no podían comprender el mensaje debido al desconocimiento del canal de comunicación. Es así que el lugar del conocimiento de los productores y los destinatarios respecto a su lengua también se reconoce como un lugar privilegiado.

Nació este performance, como lo indica Zurita (2015, min 12:58), “por una profunda necesidad” [...] “quería hacer algo profundamente bello y tenía que ver con la vida que llevábamos” (13:03). Es así que traigo al análisis las condiciones históricas regidas por el estado de sitio en el que las vidas estaban en condición de amenaza permanente. A partir del 11 de septiembre de 1973, la Junta Militar decreta estado de sitio en todo el territorio y se instaura el toque de queda. Decretos y leyes reemplazan la constitución política de 1925. Se establecen consejos de guerra, se aplica la pena de muerte sin juicio alguno, se prohíben los partidos políticos y se destruyen los registros electorales, y la mayoría de los medios de comunicación son tomados por personal de las Fuerzas Armadas (Museo de la Memoria de Chile).

El espíritu de la protesta estaba asumido, así como el riesgo de expresar la injusticia social a través del arte en la dictadura en Chile. Los autores de las producciones artísticas disidentes de la dictadura, fueron imprescindibles para realizar la escritura de *La Vida Nueva* en el cielo de Nueva York. En Chile, como se ha identificado en varias instancias a lo largo de este capítulo, la censura estaba en el pensamiento mediado por la palabra y sus distintos formatos de difusión. “La palabra fue mucho más castigada y en el amparo de lo visual se podía hacer muchas cosas, que hechas con la palabra hubieran terminado muy mal” (Zurita 2013, párr. 5).

En octubre de 2019, Sebastián Piñera, presidente de Chile declaró: “Estamos en guerra contra un enemigo poderoso e implacable [y que] está dispuesto a usar la violencia sin ningún límite incluso cuando significa la pérdida de vidas humanas, con el único propósito de producir el mayor daño posible” (Piñera citado en Deutsche Welle, párr. 2).

Hasta el 23 de octubre de 2019, en las protestas que han sido reprimidas con violencia y usaron los mismos ataques de la dictadura de Pinochet, se reportó del INDH en Chile 5 muertos por agentes del estado, 376 personas heridas, 2138 personas detenidas y 44 acciones judiciales (Instituto Nacional de Derechos Humanos 2019).

De regreso a mi objeto de estudio, propongo: ¿por qué crear un proyecto visual que potencie una lectura distinta a la habitual? La lectura habitualmente nos propone ser individuos, mirar hacia al frente o hacia abajo y luego expresar la experiencia de lo leído. Entonces, la visualidad y los signos que abstraemos tienen un papel preponderante en la construcción de la memoria. Las experiencias de la violencia fueron grabadas en los cuerpos e interiorizadas a través del acto de observar. Entonces en ese sentido, el universo visual mostrado por la palabra poética, en consonancia con los demás sentidos, como el auditivo, sería determinante para redimensionar y resignificar los usos de los dispositivos que fueron usados para el genocidio. Los aviones sobrevolando sobre Nueva York no recordaban a los bombardeos en Chile para sus productores, llevaron una memoria de existencia, del derecho a la vida.

Un gesto, una acción que sea observada, crea imaginarios. Fue la mirada lo que se buscaba estimular y agenciar de otra manera: de una manera opuesta a la realidad de haber vivenciado el horror, sanándolo en ese ejercicio de memoria. El estado en que vivían las personas en Chile, movilizó el quehacer de los artistas, pues ellos también estaban presentes en medio de la dictadura de su país. Hicieron del portento de estar vivos una potencia para lograr realizar este proyecto al límite de sus posibilidades y en ese sentido, articular un poema que revele el contexto. “El poema es el último destello de lo decible, el último fulgor de las palabras antes de apagarse y ser absorbidas y al mismo tiempo es lo primero que emerge de lo innombrable. Al borde de la muerte el poema nos anuncia la vida y la voz que está a punto de apagarse es también la voz que acaba de nacer” (Zurita 2014, 17).

Recurrir a la palabra escrita con humo,¹⁹ en un país en el que se respaldaron acciones de arte mediante el Hemispheric Institute of Performance and Politics, principalmente, fue una decisión *estética* para salvaguardar la vida y generar redes de solidaridad más amplias en otras geografías. Los kilómetros de las palabras escritas con humo, como un elemento evanescente, pueden ser interpretados como una referencia

¹⁹ Una materialidad que remite a una estética de lo evanescente.

simbólica a las vidas borradas, comprendiendo que “los desaparecidos [en sí mismos] cobran una dimensión absoluta” (Zurita 2013).

Pero también se presentó un fenómeno de escritura que se concentró en situar la palabra poética como la materia prima de un testimonio capaz de confrontar la muerte y el dolor. Como indicaba en párrafos anteriores, aquella conciencia de la finitud, perfiló la agencia del performance, entabló un propósito de diálogo con la humanidad. Zurita es un poeta que vuelve a los relatos de los orígenes para comprender el sentido de su obra: “El cielo ha sido el lugar hacia el cual todas las comunidades, desde los tiempos más remotos, han dirigido su mirada porque han creído, errónea o falsamente, que allí están las señas de su destino” (Zurita 2015, 6:38).

El registro audiovisual constituyó el archivo del performance. La existencia del *performance* de *La Vida Nueva* construyó un testimonio que trascendió la memoria de un país y conectó con la realidad de la comunidad chicana en Nueva York. Respondió a la ausencia de registros de memoria la época dictatorial en Chile. Considerando lo enunciado, es importante comprender que un archivo que muestre un repertorio que aún una realidad colectiva desde el discurso literario sobre una dictadura que diseñó estrategias donde las condiciones humanas fueron en extremo opresivas, ocupa un lugar importante en tanto tensiona la historia oficial que encubre la impunidad. “Ciertos archivos de la represión fueron desaparecidos por los poderes fácticos con la intención de borrar cualquier huella de las violencias cometidas” (Blanco et al. 2014, 3).

Este archivo de performance, como un registro de la cultura material, generó, entonces, un lugar que acoge y resguarda una narrativa en relación de diferencia respecto a los archivos oficialistas, e incluso los archivos de los “organismos de los derechos humanos que también crearon archivos con el propósito de combatir las políticas del olvido, establecer ciertas verdades, documentar y preservar relatos que reflejaran las políticas de memoria que ellos querían promover” (Blanco et al. 2014, 3). Este performance, a diferencia de otros archivos, no tuvo en su registro poético datos objetivos que remitan de inmediato a la *dictadura chilena: no se mencionan fechas, personajes de la Junta Militar, ni lugares de violencia* más que las geografías, por su libertad discursiva, la censura y por la construcción de ampliación de sentidos pensando en sus destinatarios y en el espacio geográfico que se desarrolló.

La apuesta política del *performance La Vida Nueva*, sucede al dimensionar el contraste de este respecto a los archivos oficialistas, pues estos últimos “con sus verdades, pero también con sus tachaduras y silencios, siempre están sujetos al cuestionamiento, a

la intervención, a la recombinación y a la creatividad disruptiva o imaginativa” (Blanco et al. 2014, 3). Es así que, como parte del archivo de *La Vida Nueva*, cobra un sentido disruptivo los usos del cielo como soporte y los aviones como dispositivos.

Se desarrolla un ejercicio de resemantización de los *usos y prácticas espaciales*, tal como en la acción de arte *¡Ay Sudamérica!* Estas intervenciones dan un giro a las prácticas genocidas desde los espacios aéreos. Es decir, el acto de insubordinación consistió en inscribir en ese espacio aéreo el pensamiento de un poeta latinoamericano, considerando que el cielo de Estados Unidos, al igual que narrativas de otros cielos en los que ha estado encauzado el dolor y la guerra, fue el escenario en que se gestionó una pedagogía de la violencia. Esa pedagogía se reveló a través de la intervención de la CIA en el Plan Cóndor, ante lo cual Zurita comparte su visión:

Nuestra geografía son grandes memoriales y por eso no puedo creer en la famosa hospitalidad de Occidente, porque esa hospitalidad fue lo que hizo que estos países del Plan Cóndor su única hospitalidad fuera la de los paisajes, fue el único amor que recibieron, esa piedad de la tierra de la cual los seres humanos no son capaces y, sin embargo, estos ríos, estas cordilleras, el mar, ofrecieron, y es de una compasión infinita. (Zurita 2017, 146)

Quienes desarrollaron *La Vida Nueva* como un trabajo gestionado desde un aporte colectivo, dispusieron y enfatizaron la visualidad como una práctica poética que necesariamente debía ser trasladada al registro audiovisual. La visualidad adquiere en el mundo contemporáneo un lugar preponderante, pues la imagen y los productos audiovisuales median todo espacio de los vínculos sociales y culturales. Se crean a partir de las visualidades nuevas formas de conocimiento, dando fuerza a una realidad y a los tejidos que enhebran su representación. Es decir que existe un rol preponderante en las visualidades en tanto en este campo, la realidad puede ser producida “en base al gran potencial de generación de efectos de subjetivación y socialización que los procesos de identificación/diferenciación con los imaginarios circulantes —hegemónicos, minoritarios, contrahegemónicos—...” (Brea 2005, 9).

Acceder a una imagen o un archivo audiovisual consiste en tener frente a nosotros un escenario recortado de la representación de una realidad, lo cual permite analizar los flujos políticos, sociales y culturales que permiten construir sentidos respecto a esa imagen. Haber planteado un poema como imagen para trasladarlo a otras geografías amplió los espacios de su significación, y revela una transición del giro lingüístico al giro

visual. Se trasciende de una forma de hacer arte en otra, comprendiendo a “la imagen visual como una forma de legibilidad de prácticas de escritura poética” (Polanco 2018, 115). Tanto la imagen visual como la escritura poética se encuentran en los alcances materiales y visuales del performance. Así, conectaron significantes previamente inscritos en los usos de los dispositivos, materialidades y discursos elegidos para construir el repertorio creando un ejercicio de memoria.

Captar lo audiovisual como archivo conectó tres instancias: la entrega de un legado artístico; la aplicación de la democracia en el acceso a cultura material y visual; y el fin de las restricciones temporales, ya que los archivos “están siempre disponibles en el aquí y el ahora” (Guasch 2011, 174). La impronta de lo visual abarcó nuevos modos de conocer y acceder a la cultura material de prácticas artísticas, considerando que “digitalizarlos permite no sólo conservarlos sino también hacerlos accesibles amplia y fácilmente, un tema importante en Latinoamérica donde las universidades tienen colecciones limitadas, y las publicaciones una circulación bastante circunscrita” (Taylor 2006, párr. 15)

Finalmente, el archivo podría definirse como una estructura precisa sin un significado completo (Guasch 2011, 167), cuyos entramados de significación permiten enfocarlos desde una libertad epistemológica que dé cuenta de los motivos de conservación de este archivo. Pues, estos constituyen un registro de una cultura material que sobrevive a otros archivos, y que, en el caso de este análisis, sus lugares de enunciación ponen en debate un *cuerpo político* en relación al poder, a las formas de recordar desde una perspectiva histórica, que rescata la visión sensible de la realidad desde el arte.

Los gestores de *La Vida Nueva*, tomaron en cuenta la unificación y trascendencia de unas disciplinas artísticas en otras como potencias expresivas que erosionaron discursos hegemónicos y geopolíticos. Lo realizaron a través de los lenguajes poéticos y audiovisuales, combinando varias matrices culturales de significación para su realización, priorizando la urgencia del contexto para tomar acción. El archivo de este *performance* es trascendente dado que nos convoca a vivir con mayor libertad, compasión, amor y conciencia desde los frentes del arte y de la vida, tomando posición y una voz que construya reparación y justicia social, forjando el sentido de lo político en el trabajo colectivo desde Latinoamérica.

Capítulo segundo

***Quipu Mapocho* (2017), de Cecilia Vicuña: trayectos de memorias y orígenes en los cuerpos, el quipu, la montaña, el río y el mar**

En este capítulo enuncio el recorrido que ha desarrollado Cecilia Vicuña Ramírez en su agencia artística, la cual dialoga en correspondencia a su sensibilidad política. Cabe contextualizar el vínculo geopolítico en que, inicialmente, se unieron los gremios de Latinoamérica, Inglaterra y Moscú a favor de los procesos de liberación. Entre ellos, los colectivos *La Tribu No* y *Artists for Democracy* contribuyeron a la realización de una búsqueda por la igualdad en la década de 1960 y esta dimensiona modos de vivir en colectividad recordando modos de concebir la vida de los pueblos originarios. El *quipu* de Cecilia Vicuña, es una materialidad transformadora del espacio con la que se desarrollan las instalaciones *in situ* de *Quipu Mapocho* (2017). El *quipu* es el elemento que reconfigura la geografía a partir de la reivindicación de unas memorias ancestrales. Son memorias que parten de una matriz andina de pensamiento y acunan los sentidos que procuran la participación individual y colectiva. Surge esta propuesta de análisis como el entramado que pone sobre la mesa el debate de la privatización del agua en Chile. Los conceptos que interrelaciono son *activismo artístico*, *poner el cuerpo*, y *performar la escritura* en tanto comprendo los conceptos de *espacio* y *lugar* desde una perspectiva de género con un enfoque feminista. Los vinculo según esta perspectiva, pues la presencia de Vicuña concentra sentidos de construcción de los afectos al tensionar las relaciones de poder producidas en las geografías, pues reconoce un espacio de memoria que no responde a la cultura dominante con su performance. Desde el feminismo como su lugar de enunciación, pondera una creación mestiza en la que debate el “buen funcionamiento social” y también las “definiciones normativas sobre la masculinidad y la feminidad”.

1. Escaneo desde adentro del activismo artístico: trayectoria de Cecilia Vicuña, bocetos del *performance Quipu Mapocho* (2017), consensos e instituciones implicadas

A lo largo de este acápite reconozco la trayectoria de Cecilia Vicuña en colectivos de arte a fin de reconocer unas matrices de pensamiento que sustentan el valor de lo colectivo, tomando como referencia el pensamiento andino para vislumbrar el futuro. Lo artístico que se refleja en lo político abarca, entonces, la capacidad de vincularnos y el poder que implica pensar juntos en términos de religamiento social y de establecer como un lugar de origen a la memoria, principalmente, la memoria afectiva. Las fracturas políticas e institucionales en términos de derechos y la ruptura de las relaciones sociales durante la dictadura de Pinochet desencadenaron estas acciones de arte insurgente. Tienen un vínculo, es decir, estas manifestaciones de arte dejaron un legado respecto a la situación política de Chile en 2019, ya que la ciudadanía se unió en protestas ante la ingobernabilidad de sus dirigentes y estuvo presente también el entramado de los lenguajes artísticos.

El ejercicio de memoria en este acápite toma forma en el recorrido de Cecilia Vicuña. La artista en mención transitó lo político desde los lenguajes del arte pensando en las posibilidades de accionar tomando como una ventaja la distancia geográfica, al igual que el *performance* que analicé en el primer capítulo de mi tesis.

Además de evadir la censura, el tejido que integró Vicuña, buscó visibilizar, hermanar y activar en territorios europeos varias dinámicas de solidaridad con su pueblo, debido a la dictadura de Augusto Pinochet. Esta dictadura inició con el derrocamiento y el asesinato de Salvador Allende en la Casa de la Moneda, ejecutado en 1973 (Rojas 1974, 2). Aquel sistema buscó poner fin al régimen socialista en Chile para dar paso a las políticas neoliberales que estaban enraizadas en la oligarquía nacional e impusieron el arrasamiento de las vidas del pueblo chileno, teniendo como consecuencia el aumento de la desigualdad social, la inestabilidad laboral y una fuerte represión cultural (Enciclopedia de Historia 2018).

¿Por qué el Pentágono ordenó a los generales chilenos asesinar a Allende y a la democracia burguesa chilena? Para impedir por medio de ese asesinato real e histórico, aunque transitoriamente, que el pueblo chileno hiciera la revolución social y se liberara del control que sobre él tienen los grandes consorcios multinacionales con casa matriz en Estados Unidos. Dicho de otro modo, los generales chilenos, al derrocar a Allende, lo hicieron para proteger, primero, los intereses de grandes empresas monopólicas

norteamericanas, y, segundo, los intereses de grandes empresas monopólicas chilenas. (Rojas 1974, 344-45)

Al año de la dictadura, el 6 de mayo de 1974, Cecilia Vicuña, David Medalla, John Dugger y Guy Brett fundaron Artists For Democracy (AFD) en Londres. Llevaron a cabo esta iniciativa para apoyar las luchas de liberación en el mundo. Vicuña residía en Londres por una beca de estudios, y trabajar a favor de su país en un contexto geopolítico y múltiplemente localizado fue un acto de reivindicación a favor de la justicia social. Previamente, su gestión en el arte inició colectivamente en La Tribu No, de la cual es la fundadora. También era co-autora de *La puerta de Tatiscafán*, un programa de televisión en Chile dirigido para niños, dirigido por Helvio Soto. En 1972, La Tribu No publicó una antología realizada en base a mimeografías que llevó por título *Deliciosas criaturas perfumadas* y que incluyó poemas, biografías y una poética de Cecilia Vicuña, Claudio Bertoni, Marcelo Charlín, Francisco Rivera y Gonzalo Millán, de quien se incluyeron algunos poemas inéditos. Vicuña publicó en 1973, en Londres, su primer libro de poesía: *Sabor a mí* (Memoria chilena Biblioteca digital nacional de Chile).



Figura 14. John Dugger: “Chile Vencerá”, 1974
Estandarte en la columna de Nelson en Trafalgar Square durante la manifestación de solidaridad con Chile, Londres, 15 de septiembre 1974
Fuente: Artists for Democracy – El archivo de Cecilia Vicuña (2014, 63)

Desde los vínculos institucionales se derivó una fuerza a favor del sostenimiento de una lucha democrática, la cual surgió a partir de la interpelación y la organización de los gremios contruidos desde la fuerza popular. Se conformaron en el Reino Unido una serie de comités de solidaridad en los que los trabajadores británicos tuvieron un rol determinante. Cabe indicar el aporte del gobierno británico en la educación como un eje de acción democrática impostergable respecto a las condiciones de exilio que atravesó el pueblo chileno:

Fueron tres mil los chilenos que llegaron exiliados y que fueron acogidos por programas como el Joint Working Group for Chilean Refugees (JWG) y el programa de becas del World University Service, United Kingdom (WUS UK). Una de las campañas de solidaridad en el Reino Unido fue la Chile Solidarity Campaign (CSC) que jugó un papel fundamental a nivel político. (Varas 2014, 21)

Cecilia Vicuña, como colaboradora y convocada por el CSC (Chile Solidarity Campaign), participó en las actividades que se hacían en sindicatos y escuelas de arte a fin de boicotear la dictadura de Augusto Pinochet. Elaboraron, entonces, tejidos sociales que trabajaron en la producción de un arte que, debido a su sentido de implicación con la realidad en la que apeló a construir mensajes de fortaleza y dignidad.



Figura 15 Cecilia Vicuña sosteniendo el modelo de la pancarta “Chile vencerá”
Fuente: Artists for Democracy – El archivo de Cecilia Vicuña (2014, 22)

Las figuras de la pancarta son similares en la técnica, el abordaje estético y también simbólico de las creaciones rupestres. En el presente, desde las visualidades,

puedo leer en ellas matrices de representación y utilizaron materiales orgánicos en el interior de las cavernas, grutas y abrigos en donde pudieran conservarse a través del tiempo. Dejaron, a través de esas figuras, huellas de civilización, relatos de su existencia en los que expresaron sus modos de vivir como una forma de enseñanza a las generaciones venideras.

En la pancarta “Chile Vencerá”, existe una intencionalidad en la gráfica. En ella se representan unos modos de existir colectivamente dentro de un marco social. Junto a los sujetos políticos que fueron representados en siluetas, se ve su existencia conjugada en un paisaje andino y montañoso. Estos signos gráficos remiten, aterrizan y localizan unas matrices de pensamiento y acción específicas. Se evidencia, entonces, este gesto como un ícono de una visualidad insurgente.

Es así que fue traída al presente de la contemporaneidad, la estética de las expresiones gráficas originarias para redimensionar su carácter simbólico en el contexto del rechazo del neoliberalismo. En esta pancarta se materializaron y visibilizaron los gremios organizados que han construido, tanto material como simbólicamente, las subjetividades de una sociedad. Se visibilizaron también los espacios geográficos en los que están inscritas las posibilidades de la vida en colectividad. Desde los gremios y hacia los gremios la búsqueda consistió en detener la injusticia social en todos los espacios de la vida. Es así que la representación de lo comunitario a través de sistemas de imágenes en secuencia, junto al texto que arengó una consigna de lucha, respondió a las necesidades específicas de la protesta.

A manera de comparación respecto a los signos visuales, en la pancarta y en el arte rupestre, es posible observar la manifestación gráfica de un modelo social interrelacionado respecto al bien común. Este no solo implica a los miembros de aquel grupo social, sino a todas las formas de vida a las cuales influyen e inciden entre sí. Las expresiones visuales del arte rupestre dieron pautas de “las prácticas productivas, los recursos, el territorio, los desplazamientos, los fenómenos naturales, la comunidad y su misticismo” (Hart 2009, párr. 3). Así mismo, en esta pancarta se condensan las representaciones de los sujetos políticos que dan sentido a lo social, especificando las agencias, los espacios y las herramientas de su producción.

La dignidad es de quienes forjan comunidades a favor de la vida, y ello articula el relato que da existencia a la pancarta “Chile Vencerá”. La priorización de la vida transita hacia la representación de esta como una bandera. Es así que, desde aquellas instancias, Vicuña concibió la articulación de sus poéticas: “ya no son las herencias pasadas lo que

se reconoce, sino que la identificación con legados críticos que ayuden a nuevas maneras de imaginar la política desde necesidades reales” (Varas 2014, 24).

Es importante acotar que el ejercicio de visibilización de la trayectoria de Cecilia Vicuña existe gracias al trabajo de la curadora Paulina Varas. El arte de Vicuña no estaba en primer plano por las condiciones políticas y las acciones de arte que en Chile se vivieron justo por ser aquel el epicentro de la crisis social de la dictadura.

Esa pancarta surge como una bandera con los colores representativos del país de Vicuña: un símbolo antifascista que representó en su integralidad colectiva a la sociedad. Es así que vemos en tinta roja sobre un fondo azul, las siluetas en acción de la clase trabajadora: obreros con sus sombreros, campesinos con sus azadones, músicos con sus guitarras forjando una nueva sociedad. Un cuerpo político plural que resuena en nuestro presente, que ejerce un poder a partir de la potencia del deseo de transformación social.

Esa pancarta se materializó en relación de contraste a la ausencia de los rostros del biopoder. En nuestro presente se evidencia con más fuerza e indignación colectiva el fracaso de los estados nacionales. Las banderas nacionales son símbolos de múltiples representaciones. En nombre de la nación se amparan quienes se adjudican la privatización de la naturaleza, el territorio y la vida de los pueblos. Conjugo los verbos en presente: es una problemática que interpela profundamente el ahora de nuestras existencias.

La pancarta que inscribió “Chile Vencerá” fue un símbolo que articuló una memoria de justicia social. Fue una creación que dio voz a las mayorías, y que existió como un símbolo de contraste a la descomposición del tejido social provocada por los poderes del estado. Esto lo evidencia Elvira Hernández en el poemario *Bandera de Chile*:

A la Bandera de Chile la tiran por la ventana la ponen para lágrimas en televisión clavada en la parte más alta de un Empire Chileno en el mástil centro del Estadio Nacional²⁰ [...] La Bandera de Chile sabe que su día es el del juicio [...] La Bandera tiene algo de señuelo que resiste no valen las sentencias de los jueces no valen las drizas de hilo curado [...] La Bandera de Chile es usada de mordaza y por eso seguramente por eso nadie dice nada [...]. (Hernández 1996, 17, 25, 32)

En ese poema se concentra la fragmentación de una sociedad que impuso el progreso a través de un sistema neoliberal, un modelo político que dista respecto al mundo andino. Se expuso en ese poemario las violencias que residen en el modelo de sociedad

²⁰ “Se estima que cerca de 40.000 personas estuvieron prisioneras en el Estadio Nacional” (Montes 2015, párr. 9). Este fue uno de los centros de detención de la dictadura en donde fueron torturadas y también asesinadas miles de personas retenidas por la Junta Militar.

neoliberal, modelo que aún se esfuerza en la destrucción de lo humano a costa del vaciamiento mental y espiritual en los millones de personas que lo sostienen. Al respecto, Cecilia Vicuña, en una entrevista para *The Clinic*, reflexiona sobre lo cotidiano en las formas en que existe la precarización de la salud en toda dimensión de lo social (y cabe acotar que esta realidad no es exclusiva en Chile):

Cuando tú te subes a un bus chileno, no van seres humanos exactamente en ese bus, sino que van seres atrofiados, seres abusados, seres inflados por una comida venenosa, seres desesperados que ya tiraron la esponja, y que van todos o casi todos semi-drogados o dormidos. Eso antes no existía, porque la gente ahora se ve obligada a trabajar de una manera esclavizante y por un salario abusivo. Y todo para lograr algo imposible: un bienestar. Entonces es como vivir una gran mentira y esa mentira genera odio, rabia, ira, indiferencia y autodestrucción. (Vicuña citada en Collao 2019, párr. 5)

El paisaje humano descrito por Vicuña, no es sino, una crítica a un sistema de vida poco saludable que busca sujetarse y está esgrimido por todos los sistemas de control social. El control de la vida por parte del biopoder está dispuesto y ejercido con la finalidad de regular, objetivar al ser humano y a lo viviente para determinar las maneras en cómo nos relacionamos entre nosotros, en cómo nacemos, en cómo nos vemos a nosotros mismos, en qué entendemos del mundo, en cómo nos alimentamos, aprendemos, estudiamos, caminamos, enfermamos, amamos, gozamos, sufrimos, experimentamos el duelo de nuestros seres queridos, e incluso las maneras en que morimos.

Existe una matriz colonial-imperial de poder que opera con el objetivo de lograr el control absoluto de la vida, de lo político, de lo económico, de la naturaleza, de la espiritualidad y de la cultura [...] con el fin de controlar los saberes, las subjetividades, los imaginarios y los cuerpos, así como las afectividades”. (Guerrero 2011, 6)

Se sostienen a través de esta matriz, tres sistemas de dominación: la colonialidad del ver (ejerce una violencia creada a partir de la subjetividad que inferioriza a los demás, en términos de ‘otredad’ y/o ‘racialidad’ creando el ‘buen y el mal salvaje’, siendo el bueno ‘modificable’ y el malo, ‘subdesarrollado’), del saber (la violencia de no reconocer y anular los saberes que no provengan del mundo occidental) y del poder (que no da lugar a la integración humana desde las estructuras e instituciones). Estas categorías tuvieron presencia en discusiones colectivas del grupo de Modernidad/Colonialidad que ejerció el pensamiento crítico latinoamericano, pensándolo “desde la categoría ‘descolonización’, utilizada por las ciencias sociales de finales del siglo XX” (Castro-Gómez y Grosfoguel 2007, 9). Y, al convertirse en modelos sociales han sido praxis a transformarse.

Cuando el biopoder, que determina una forma de ejercer poder por parte del estado a través de la represión, las violencias y las muertes como un sistema de dominación, la vida es sostenida por quienes defienden que sí tenemos agencia sobre nuestro ser y sobre nuestras vidas en todos sus aspectos. Es cierto que los discursos políticos se sostienen a partir de las opresiones creadas en las diferenciaciones étnicas y de género, y generan desigualdad en las vidas desde todas sus lógicas.

La búsqueda, en el presente, apela a la expansión de una conciencia que erosiona las opresiones y prejuicios de identidad de género, culturales, lingüísticos, religiosos, generacionales y geográficos, teniendo como consecuencia un apoyo fortalecido en las diversidades de la agencia individual que deviene colectiva. No hay fronteras para el deseo de liberación.

Volviendo al relato de Artists for Democracy, a pesar de la búsqueda de justicia social como origen y potencia, en sus procesos democráticos internos no fue posible sostener la totalidad del discurso y las acciones tomadas. Con aquel montaje de la pancarta, pudieron atraer a más artistas a la causa, y entre ellos, se involucraron “Mike Leggett, Liliane Lijn, Roberto Matta, Cecilia Vicuña y Julio Cortázar, entre otros” (Museo Nacional Bellas Artes 2014).

Se involucraron también partidarios notables que apoyaron al proyecto, donando obras que posteriormente serían subastadas. Pero hubo problemas respecto al deseo de atribuirse una autoría colectiva de la obra, así como al destino de la recaudación del dinero. La pancarta fue realizada por Dugger, basándose en los relatos que Vicuña elaboraba sobre los sectores trabajadores como movimiento unificado (Varas 2014, 22), quien había realizado anteriormente otros estandartes. “Dugger aprendió a coser porque la artista Ligya Clark le enseñó mientras vivía en París años antes. Esta técnica estaba muy relacionada con los estandartes y banderas orientales que probablemente pudo ver y entender en su significado integral en el viaje que realizó con David Medalla en 1968-1969, con quien además formó en 1971 el “Artist Liberation Front”, para ellos era un precedente de Artists for Democracy” (Varas 2014, 22).

Este en un principio, acordaron que sea enviado a Chile Democrático, pero desde la presidencia de AFD se sostuvo que la organización chilena mencionada “pertenecía a la burguesía” e indicó que quería que este dinero sea entregado al Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). Esta falta “contravenía nuestro compromiso solemne y declarado públicamente a todos nuestros participantes, patrocinadores y artistas donadores” (Dugger 2014, 100).

Ante esto, el rol de Cecilia Vicuña fue proponer un debate y, por lo tanto, la votación democrática para determinar el destino de los montos recaudados, pero desde la Presidencia de AFD se llamó a votación inmediata y la mayoría estaban aliados a los intereses del MIR. AFD decayó el carácter legítimo de la organización a partir de entonces (Dugger 2014, 100), sin embargo, lo creado por los artistas que integraron este frente tuvo repercusiones positivas, se creó un estandarte de la lucha social.

La apropiación de esta matriz de representación permitió difundir el mensaje en espacios de encuentro donde se estaban gestando cuestionamientos al poder en debates políticos y forjando cultura: “la pancarta gigante de *Chile Vencerá* fue posteriormente exhibida en diversos sindicatos, y fue el telón de todos los grandes *rallies* de septiembre en Trafalgar Square y Hyde Park, y en muchos grandes conciertos” (Gatehouse 2014, 104). Aquella pancarta articuló una presencia colectiva, una expresión de libertad en medio del contexto dictatorial en el que el acceso a la educación, la palabra movilizadora de pensamiento y la verdad buscaron ser vedados, amenazados y borrados por los funcionarios públicos que fueron sustituidos por militares activos o retirados: “Los departamentos universitarios —sobre todo sociología, políticas, periodismo— fueron depurados o se cerraron y se abolieron licenciaturas enteras. Se saquearon bibliotecas y librerías y se quemaron libros” (Gatehouse 2014, 104).

Desde las organizaciones sociales, gremiales y del arte fue necesario un pronunciamiento que pondría en el eje ya no el arte, sino el andamiaje político, sensible y crítico ante el sometimiento de la vida en todas sus dimensiones. Cecilia Vicuña gestionó y fundó La Tribu No antes de ser la cofundadora de Artists for Democracy. La existencia del colectivo La Tribu No fue posible en tanto integró un panorama de colaboraciones dialógicas entre artistas:

Es posible sopesar las influencias mutuas de los parroquianos del café cinema, donde maduró su escritura Juan Luis Martínez y otros artistas de la región; las colaboraciones de los poetas que articularon el grupo Trilce en la Universidad Austral, donde publicó Ronald Kay (1966) y se organizó en el año 1972 un encuentro sobre escritores-pintores (Deisler, Lihn y Luis Oyarzún); igualmente, la reflexividad experimental de la Escuela de Santiago, relevante también después del Golpe de Estado en su reorganización poética en Canadá. (Polanco 2018, 143)

El grupo de La Tribu No nació como un acto de memoria para nombrarse y reafirmarse en el presente, ya de manera colectiva y con una proyección de acción y movilización política desde la plasticidad de las expresiones del arte en varios lenguajes. La frase “ahora somos La Tribu No” fue tomada de la página 177 del diario de juventud

(1966-1971) de Cecilia Vicuña, cuando decidió transcribirlo. El *Diario estúpido* como su autora lo denominó, tenía un total de casi dos mil páginas, y empezó a escribirlo a los 19 años (Yáñez 2016, 18).

Gestionaron acciones de arte para ratificar su existencia social y en la interpelación al poder, marcaron su camino transitando espacios negados. La Tribu No, el grupo de amigos y colaboradores artísticos —donde Vicuña interpretó sus poemas y participó en acciones— interrumpieron, por ejemplo, la Conferencia Internacional de Escritores celebrada en Chile en 1969, a la que el grupo no había sido invitado (Alcalá 2012, 25). Es decir, subvirtieron y rechazaron el sentido de los encuentros entre artistas canónicos porque estos, más que un compromiso humano activo, demostraron con la levedad de una firma, su apoyo a la lucha popular como una estrategia política.

Entre los escritores que gestionaron aquella reunión estuvieron “Mario Vargas Llosa, Ángel Rama, Juan Rulfo, Fernando Alegría, Enrique Lihn, Francisco Coloane” (Memoria chilena Biblioteca Nacional de Chile 2018). Dado por terminado el *Encuentro de escritores* que fue presidido por Luis Sánchez Latorre, los participantes firmaron una declaración en la que abogaban por que se “termine con todo género de explotación física y espiritual de la criatura humana aspirando a una sociedad sin clases, donde todos tengan acceso a la cultura y a los bienes materiales” (López, Óscar. “En los 60 años de la SECH”. *Simpson* 7, 1º Semestre, 1992, p. 47).

El acto de La Tribu No consistió en interpelar los sentidos del carácter administrativo, funcional y disciplinar de ese encuentro. Es así que divulgaron un manifiesto crítico, donde declaraban que era este un encuentro en contra de la poesía: “Nada menos revolucionario, ni menos humano, ni menos vivo que esta burocracia de la literatura, que esta supuesta cara del escritor” (*El Mercurio*, 15 de enero de 1970).



Figura 16. La Tribu No, Santiago, 1970

De izquierda a derecha: Marcelo Charlín, Claudio Bertoni, Baby Mukti Ahimsa, Tao Rivera, Francisco Rivera, Sonia Jara, Cecilia Vicuña, Coca Roccatagliata

Fuente: Spit Temple. The selected performances of Cecilia Vicuña (2012, 102).

parte 2° de 22 sept 67 777

after the rain.
 sí, la vida es esto. ambos costados de la tragedia: horror y felicidad.
 el equilibrio mantenido en los extremos. el paroxismo de la Nostalgia
 que desemboca en la visión del Amor, del paraíso.

y

el paroxismo de la nulidad que desemboca en el odio, el asesinato y las
 mil formas de la inhumanidad.

sin embargo

después de una vida completa entr
 las dos fuerzas se llega a la certeza de que no. de que el sufrimiento y
 la oscuridad no son necesarios.....

pero

¿el universo no caería como una
 estrella fugaz al fondo de la nada si sólo hubiera fuerza positiva? y di
 asimismo ya no ~~tenería~~ resistencia que mantuviera su cuerpo unido? cuando
 la fuerza centrífuga ~~y~~ fueran una sola fuerza, sería ya la apo-
 teosis del amor, pero la brillante Armonía duraría un segundo.
 sólo un segundo.

~~sí~~ mi necesidad de locura es una parte de los extremos
 adorables. no hay para qué ser tan absolutista cuando el planeta enseña
 otra cosa. sí, que creo posible un grado de paraíso en el que viva el "me
 un mal baudelaire, rimbaud, incluso claudio y yo. sí, una vida extremada-
 mente MARAVILLOSA. los santos, nuestros amados lo han llevado a cabo.
 hasta cardenal ahora mismo, y probablemente nosotros en la vida que empie
 za hoy mismo y continúa indefinidamente. (con éste manifiesto obligamos
 al menos a nuestros amigos a ser los INMOVILES. ~~los que queremos?~~)
 ¿hay que hacer el loco como cabecilla y
 arriesgarse a estar equivocado frente a ellos, los que queremos?)

NO-MANIFIESTO CLANDESTINO

el NO-movimiento de charlie parker. esto somos nosotros en la noche
 desprendida y tibia del sur. mientras la vida magnífica perdure en nues-
 tras experiencias solitarias y sin embargo unidas, nada nos preocupa.

no manifestamos ningún deseo o característica. no hacemos un manifiesto
 para no quedar encasillados. y no tenemos miedo a encasillarnos. éso es
 tan difícil como que mañana mismo seamos el grupo paracaidista más osado
 de la polinesia.

simplemente perturbamos el orden ~~sinxxxxxxx~~ con nuestra inmovilidad
 exacerbada.

además el No-Movimiento es un movimiento de charlie parker, de rimbaud,
 baudelaire o lautreamont. más que nada andré breton. philoxenes o carden
 en realidad no nos transformamos en manifestantes para que la experiencia
 no sea preponderantemente exterior.

socavamos la sociedad interiormente. por ésto somos subversivos y amorosos
 en grado máximo.

además somos tan pequeños y desconocidos que la libertad es nuestro delito
 no sólo imaginativo. sino real.

las campañas del No-Movimiento son altamente secretas y los únicos resul-
 tados visibles para los humanos que no viven el No-Movimiento son nuestras
 obras estúpidas, tontas e incoherentes, aunque no necesariamente.

damos a conocer la existencia del No-Movimiento únicamente para que sea
 notoria la Gran Inmovilidad y también dedicamos éste aparático con pala-
 bras a los que hablan demasiado y abusan de la compañía continua.

esperamos convertir a la Soledad en el nuevo ídolo mundial.

jo jo.

no decimos nada. dejamos todo igual, de modo que nadie pueda jactarse de
 haberlo comprendido o agarrado. después de hablar siglos de ello, per-
 manece igualmente secreto.

el bonito manifiesto sirve para mostrar su inutilidad.

nuestro intento macabro es dejar desnudos a los humanos. sin ideas preco-
 cebidas ni atamientos convencionales. atamamiento=vestidura.

no se asusten, nuestras obras tardarán años en aparecer: no estamos juga-
 do. la parte interior de las semillas es suave.

ELLO se conoce únicamente viviéndolo. sea lo que fuere ELLO.

ELLO está todavía por descubrirse.

Figura 17. Cecilia Vicuña. "No Manifiesto"

Fuente: Tomada del Diario Estúpido, 1966-1971. Una imagen llamada palabra (2016, 19).

Cecilia Vicuña gestó junto al poeta estadounidense James O'Hern. el foro Oysi.org. liberado en línea “dedicado a preservar, discutir y compartir poesía oral y ética indígena”. Este portal abre sus puertas también a la difusión en relación a la primera forma en que nos hemos comunicado como especie para transmitir conocimiento, es decir, la oralidad. “Antes de saber escribir, yo inventaba palabras”, dice Cecilia Vicuña²¹ y es una realidad que nos abarca a todos. Primero fue la palabra. La descripción de la página web de Oysi indica lo siguiente:

Oysi es una invitación abierta a participar en el renacimiento de la oralidad, la energía que viene de la colaboración y la interconectividad que está cambiando el mundo. Nos centramos en *Sonido Rajado* (sonido disonante) como la puerta al universo espiritual de los pueblos indígenas en todo el mundo.

Esta propuesta de incorporar tanto el habla como el sonido —siendo ambos activadores de la ampliación del conocimiento— es integradora a la concepción plurisensorial y plurisignificativa del archivo audiovisual que se generó por el *performance Quipu Mapocho*.

Quipu Mapocho reconstruye una memoria de estructuras simbólicas en tanto se completa el trayecto de la vida representada en el Niño del Plomo, y en ese sentido, reactiva una memoria sensorial. Se distingue a través de este *performance* las facultades del cuerpo para comprender las praxis rituales de relacionamiento con el entorno, siendo estas realidades que se escapan, son desconocidas y son leves ante el posicionamiento del mundo moderno. Es así que, por ejemplo, el sonido cobró un papel fundamental en el video para activar la práctica de retornar al propio cuerpo, agudizar los sentidos, ampliar las posibilidades de experimentar la escucha.

El sonido del agua y el canto de Vicuña junto a dos mujeres que entonan cánticos al finalizar el *performance* tiene un sentido: la sanación.²² También nos devuelve y resuena hacia a nosotros mismos el hecho de retornar auditiva y visualmente a espacios geográficos donde las experiencias vitales buscan enriquecer la espiritualidad. Todo lo contrario a la sensibilidad venida a menos cuando se habita, limitadamente, entre el concreto.

²¹ Memoria Chilena Biblioteca Digital Nacional de Chile (2018).

²² “Limpia cantando

halla asperjando

Madre del agua, serpiente zigzag”.

Fragmento del poema La Tierra, que consta en el poemario *La Wiku'ña* (1989).

“Vicuña nos dice que estos hilos no reconocidos o suprimidos activamente en nuestros orígenes percibidos surgen en el desempeño de lo cotidiano, particularmente en el canto. Y podemos oírlos si sólo escuchamos” (Alcalá 2012, 17). Es así que Cecilia Vicuña decide intervenir el paisaje de acuerdo a las racionalidades y sentidos con que se integra la matriz andina, una de ellas es el *reciprocación*, que es uno de los conceptos que afianzan su obra como un *performance* en el que incorpora varios lenguajes y materialidades (entre ellas el quipu que ofrenda al río y al océano, y polvo rojo de tiza que va marcando en las piedras) como textos que se entregan a los espacios geográficos. El canto y el sonido del agua también son recíprocos en su dimensión ritual, purificadora y sanadora.

¿Cómo llegó a concretarse *Quipu Mapocho*? Este proyecto fue puesto en diálogo con Vicuña, por el Museo Nacional Bellas Artes, de Chile, con el nombre “Movimientos de Tierra”. Armaron una exposición en base a dos años de trabajo respecto a la relación a los distintos procedimientos personales de varios artistas para explorar de forma individual e íntima su relación con el paisaje, el cual cada vez se ha visto en condiciones de precariedad por el actuar del ser humano y por los cambios climáticos. (Prensa 2017, párrs. 4 y 5)

El archivo audiovisual activa, no solo la visualidad, sino la escucha, pues en el montaje de este *performance* se incluyen cantos²³ que expresan sonidos de un lenguaje primigenio manifestado con fonemas guturales. Esto sucede mientras observamos el quipu ya dispuesto sobre el Cerro el Plomo y el río Mapocho. Ante estos escenarios y detonantes sensoriales es cierto que tenemos modos de reconocernos frente a la propuesta de Cecilia Vicuña y que la visualidad no se limita exclusivamente al sentido de la visión:

No puede ésta nunca ser, tomada como delimitación epistémico-fenomenológica a un rango de objetos de presunta naturaleza *esencialmente visual* [...] A partir del trabajo del signo, se desarrollan actos de ver que están mediados por múltiples factores generan una sensorialidad fenoménica, y que nunca se da por tanto en estado puro, sino justamente bajo el condicionamiento y la construcción de un enmarcamiento simbólico específico. (Brea 2005, 8)

Quipu Mapocho es, entonces, una provocación que apela a la exploración de las sensorialidades, y con ello a los marcos simbólicos desde las que estas sensorialidades se

²³ Los artistas, cuyas voces intervienen en el archivo del performace *Quipu Mapocho* (2017), son Cecilia Vicuña y José Pérez de Arce.

tejen. Se abre un diálogo con la ancestralidad inca a partir de la producción del espacio, los lenguajes y elementos del *performance*.

Al final del capítulo, abordaré reflexiones basadas en las acciones que observo en el archivo visual de este *performance* respecto a la conjugación de los elementos sonoros, visuales y materiales que se activan en la virtualidad de la memoria. Es así que se estimula la decolonización de la mirada, al integrar una riqueza más consciente de los sentidos y los motivos de pensar, hacer y ser en la vida. Cuidar la mirada. La mirada juega un papel crucial respecto a cómo se presentan ante ella las imágenes.

Hay que saber hallar una respuesta respecto a las formas de pensamiento y de accionar a las que nos reconocemos más cercanos en un marco intercultural y en que la prioridad sea el equilibrio en la convivencia. Es importante puntualizar también que lo andino se asume por herencia o adopción. Entonces, dejo abiertas dos preguntas a las que he llegado también al tener más conciencia del mestizaje que habito: “¿Es necesario tener sangre indígena para compartir su cosmovisión? ¿Es que ser indígena hoy, es más que nunca una conciencia?”. Son preguntas que propone Carolina Castro Jorquera previas a entrevistar a Cecilia Vicuña que se publicó en la *Revista Terremoto* el 17 de julio de 2017. Ante ello, Cecilia Vicuña plantea lo siguiente: “Todos somos indígenas” (Oysi (2020) como una apuesta total de integración humana al reconocimiento de que provenimos de las oralidades, de que transmitimos memorias ancestrales y la sabiduría necesaria para la supervivencia.

2. Poner el cuerpo y producir espacio desde una perspectiva de género con un enfoque feminista y el tránsito del Niño del cerro El Plomo de la vida hacia la muerte

En el universo inka, el quipu es el nudo (táctil), y
el ceque, la línea (virtual) de un quipu
imaginario: cuarenta y un líneas virtuales
conectando los lugares sagrados a las estrellas
y las fuentes de agua en las cumbres.
(Cecilia Vicuña 2017, 24)

La experiencia de la vida es un punto de partida creativo para compartir conocimiento. Entonces, surge la pregunta, ¿cómo llegó Cecilia Vicuña al Niño del cerro El Plomo? Este encuentro significó un hallazgo importante para Vicuña. Generó un gran impacto en la proyección subjetiva de la artista durante su niñez. “A los nueve años me

llevaron a conocer al Niño del Plomo, recién desenterrado de su tumba santuario en la cumbre del Plomo” (Vicuña 2017, 19). Al observar de frente a una corporalidad similar en edad y fisionomía, pudo desarrollar un vínculo afectivo de identificación y autorreconocimiento: “Pensé que era una niña, con sus trencitas y su falda negra. Estaba dormida, abrazándose las rodillas y sentí que era igual a mí, que no me faltaba nada para llegar a ser una momia como ella” (Vicuña 2017, 19).

En el Cerro El Plomo —el cual conecta por una ruta al río Mapocho— durante el periodo prehispánico, se realizaban ofrendas de la vida de un miembro joven del ayllu (familia) al Sol con el nombre de ritual de *Capacocha*. Corresponde a una de las ceremonias más solemnes de la vida inkaica, relacionadas con los mecanismos de reciprocidad política, social y económica. Es una ceremonia dedicada a mantener al soberano en el poder, asegurar el juego de las fuerzas mágicas y se celebraba en circunstancias tales como: nacimiento del inka, coronación, enfermedades o muerte o participación en alguna guerra, o ante cualquier peligro que lo amenazase, ofrendas y eclipses de sol” (Cobas, 1964; Duviols, 1976, Poma de Ayala, 1936 citados en Quevedo y Durán 1992, 194-95).

En este ritual “el viaje que emprendía al morir, era hacia un destino glorioso, aunque desconocido y requería, por lo tanto, de una materialidad elaboradísima. El difunto debía llevar todo lo que necesitaba para el más allá, sugiriendo que una tumba es una especie de *pasaje*” (Quevedo y Durán 1992, 200). Es así que se puede observar en las fotografías de El Niño de El Plomo un rostro sereno, es decir, la expresión de una muerte tranquila.

Es observable también que estaba ataviado con un tocado de plumas, y vestía un chal de lana con ribetes rojos, más de 200 trenzas, brazaletes de plata, pintura en el rostro y dos bolsas, una de lana y otra de plumas, que dentro tenían unas estatuillas de plata y oro junto a hojas de coca (Gil 2008, párr. 2). Dentro de las bolsas de lana y plumas tenía “tres bolsitas de escroto de animales conteniendo los recortes de sus uñas, pelo cortado, dientes temporales y lanitas rojas, sugiriendo el rito de iniciación que se llevó a cabo normalmente en la primera ceremonia solemne que se celebra a los individuos a los 12 años de edad entre los inkas” (Baudin citado en Quevedo y Durán 1992, 200). Esta ceremonia previa a Capacocha reveló una etapa de transición de la niñez a la adolescencia.

Los elementos del cuerpo humano que crecen a través del tiempo tenían vital importancia, en aquella ceremonia de transición y crecimiento “se procede al primer corte de uñas y de los cabellos, y se guardan con mucha preocupación para evitar que un tercero

trate de adquirir influencias. Se le ofrece regalos y se elige su nombre definitivo. A partir de ese instante el niño pasa a tener conciencia solidaria con el grupo, es miembro del ayllu (familia), con todas las responsabilidades que esto conlleva” (200). Es decir, puedo concluir que en aquel ritual anterior a Capacocha se le otorgó un reconocimiento de sí mismo, una identidad individual, y a la vez una existencia social desde las normas de su comunidad. En ello se revela una profunda conexión con la capacidad de asumir con madurez, tanto la vida como la muerte, ciclos que se hermanan. Es así que el cuerpo del Niño del cerro El Plomo no sufrió una descomposición, y aquella fue una decisión deliberada:

La causa de muerte fue una interacción sinérgica entre el frío, la gran altura y el ritual efectuado (...) la intencionalidad en la conservación de los cuerpos por efecto del frío y/o sequedad de las cumbres sobre los organismos. Por lo que se pueden asociar estos cuerpos, a la modalidad de momificación natural intencional (199).

No se buscó que desaparezca, sino que se mantenga vivo en el vientre de la Tierra, que trascienda su vida espiritual y su cuerpo perdure en una presencia material: “Todo rito de iniciación simboliza nacimiento, nos permitiría inferir que los restos de pelo, uñas y los dientes en bolsas de escrotos, estarían representado un nuevo nacimiento, hacia una vida entre los dioses: de la montaña y del sol” (201).



Figura 18. Fotografía del cuerpo y elementos con que hallaron al Niño del cerro El Plomo
“Historia del Imperio Inca y origen del niño del cerro El Plomo”

Fuente: Archivo del Museo Nacional Historia Natural (MNHN), Chile



Figura 19. Plano de detalle del Niño del cerro El Plomo
“Procedencia del niño del cerro El Plomo”

Fuente: Archivo del Museo Nacional Historia Natural (MNHN), Chile

Cecilia Vicuña religó la vida del Niño del Plomo con la vitalidad que propicia el agua. Se presenta, entonces, una reconfiguración del espacio geográfico y se activa a través del performance, es decir, la memoria. Elaboró un ejercicio metafórico, a través del *quipu* rojo, que representó la vinculación de las cintas coloradas con las que fue encontrado el Niño del Plomo. Incorporó a partir de esa materialidad, una corporalidad simbólica que está restituyendo sentidos de pertenencia y enunciaciones políticas en el paisaje geográfico. Lo realiza cuando deposita el *quipu* en los Valles de Chile, en el río Mapocho, el río Maipo y en el Océano Pacífico, como una ofrenda ritual.

Estudio la acción de *poner el cuerpo* para producir espacios en las geografías en donde la privatización del agua atenta contra las diversas formas de vida, desde una perspectiva de género y un enfoque feminista, ya que, a partir de esta perspectiva de análisis me es posible reflexionar sobre el concepto de *lugar* y las potencialidades del pensamiento tejido en el cuerpo de una mujer, en este caso, el cuerpo de Cecilia Vicuña, en relación a los espacios geográficos. La reflexión respecto a su lugar de enunciación es la siguiente:

Es una terrible ironía que el mundo patriarcal invisibilice a las mujeres y, sobre todo, a las mujeres como yo que somos mestizas, con una profunda raíz indígena y europea. Para mí este reconocimiento, en realidad, significa la necesidad de ver esas culturas que han sido silenciadas. (Vicuña en Diario U Chile 2019, párr. 9)

Y así mismo, reflexiono sobre las formas en que es posible comprender las palabras ‘hogar’, ‘cuerpo’ y ‘geografías’ como espacios de soberanía. Este acápite despierta el origen del *performance* en la narrativa de la experiencia que marcó el origen del tránsito que realizó Cecilia Vicuña. Despierta sentidos con los que comprender la

ritualidad en el tránsito de la vida hacia la muerte en el pensamiento andino de siglos atrás a través de la figura del Niño del Plomo.

Quipu Mapocho está logrado a partir de la conjugación de las instalaciones, el trayecto de Cecilia Vicuña para elaborarlas y las geografías transitadas. Honrar la vida a partir de trazar(se) una ruta consistió en el devenir de una vida forjada alrededor del río Mapocho en Chile. Vicuña habitó y construyó un hogar en las geografías nombradas. Este *performance* es también el resultado de haber dimensionado de una manera crítica, política y sensible una experiencia humana que concentra una ética del cuidado en todas las existencias, es decir, de reconocer las relaciones inscritas en todo lo que vive. “Nací al borde del Mapocho y fui desde siempre una niña mapochina” (Vicuña 2017, 19).

Hacer(se) un hogar en medio de la infinitud de la naturaleza rural, en medio de los ciclos de la vida y de la muerte, significó crear un lugar de acogida y de encuentro. Estos motores son los que median el sistema de la modernidad. No es posible concebir esa manera institucional y jerárquica con que miran a sus casas los países “fuertes” (Martí 1975, 32).



Figura 20. Fotografía de Cecilia Vicuña en La Florida, Chile, 1950
Realizada por Norma Ramírez (familiar de Cecilia Vicuña)
Fuente: Spit Temple. *The selected performances of Cecilia Vicuña* (2012, 101)

Desde la perspectiva de género, el aporte investigativo se remonta a la reflexión sensible, fáctica y contextual sobre los conceptos de *espacio* y *lugar*. Esta impronta analítica tiene su propia dimensión histórica, política y ética que será desarrollada en los párrafos siguientes. Entonces, surge la pregunta: ¿qué significa hacer(se) un hogar, una casa?

La primera casa: el propio cuerpo. El cuerpo es nuestro primer territorio de defensa, un territorio vasto trenzado a partir de las experiencias de lo sensible, a través de

la memoria. Un territorio de conocimiento que va mutando, y va cobrando sentidos de enunciación en relación directa al agenciamiento en los espacios que habita. En torno a las potencialidades de esas posibilidades que son políticas, *poner el cuerpo* en la geografía del Mapocho fue la consigna de Cecilia Vicuña en el *performance Quipu Mapocho*, al que ella denomina como *poema*.

“Todas las dimensiones interactúan creando el POEMA *Quipu Mapocho*. Cada uno de sus elementos es un nudo en el quipu total. Cada nudo/acto perdura en la memoria de la tierra, del cosmos y los que participan en él” (Vicuña 2016, 26). Es así que se define este vínculo indisoluble para Vicuña entre poesía y ecología, acuñando la categoría de *ecopoesía*, desde el postulado de la *ecocrítica*, una categoría anglosajona²⁴ que “explora la visión de la naturaleza en obras que manifiestan una preocupación por denunciar el deterioro ambiental” (Ostria 2012, párr. 1) en un contexto en el que la visibilización de su trabajo concibe la defensa por los derechos de la naturaleza y que en el presente cobran un gran peso. La apuesta de Vicuña al integrar la creación del ser humano —que está representada en el quipu— y la naturaleza. Busca la vinculación de pertenencia entre los seres vivos. Rescata el sentido de la vida y de su protección como un deber.

Caminar, desandar(se), inclusive. Transitar el espacio. Sentir las crónicas del viento. Recordar otros lenguajes, soplos de vida. Silbidos. *Poner el cuerpo*. Disponerse al cansancio, a la ofrenda de la energía. *Quipu Mapocho* es el tránsito del cuerpo mestizo de una mujer que pone a prueba las capacidades del cuerpo. ¿Existen los límites? Los pasos son un andar tejido de memorias, se ofrenda el quipu. Así describo la experiencia del tránsito, del cuerpo de Cecilia Vicuña, una mujer que supo la dimensión histórica y política de su presencia en las montañas, porque recuerda en ese tránsito la ruta que el Niño del Cerro El Plomo trazó con sus pasos. Vicuña entrega una ofrenda para dejar circular una escritura milenaria que se adhiere a las montañas, las rocas, y culmina en el agua.

Se presenta la experiencia performativa del ritual. Formas de vida que se encuentran y recuerdan en el lenguaje del *quipu*. Una memoria que existe y se inserta en un espacio-tiempo y narración que es múltiple. En aquel andar vuelve la mirada hacia esa memoria andina compartida. La poeta entrega y *perfora escrituras*, que son memoria, donde siente que pertenecen. *Produce espacio* al transitarlo y generar esa conexión

²⁴ Postulada por Cheryll Glotfelty y Harold Fromm en 1996.

mediante el *quipu* entre el cuerpo humano con el cuerpo de la naturaleza. Cecilia Vicuña transita en estaciones. Empieza en la huaca del Cerro El Plomo.

En aquella primera estación deja la primera extensión de lana sobre una roca a manera de instalación. Este recorrido significaría el inicio de una transición tanto física como espiritual. Escucha el agua caer, fluir y renovarse a cada segundo. Luego pinta con una tiza roja en la siguiente estación, dejando rastro de ese paso que el mismo Niño de El Plomo realizó para llegar a la *huaca* (santuario inca). Deposita el tercer gran rollo de lana sobre el hielo, ese acto de recogerse sobre su cuerpo y dejar con ambas manos la escritura que es el *quipu*. La artista expresa al darle forma al *quipu* un vínculo muy íntimo y de respeto ante la montaña, pues esta la sostiene y es posible atisbar un estado de gratitud, respeto y confianza en la vida. Este *performance* es tránsito, es un acto de confiar en el devenir de la vida que se sigue escribiendo a sí misma, como un agua que fluye y no se desgasta en el fluir. La vida y sus elementos están llamados a ser libres.

En la última estación las extensiones del quipu son varias, son 5 hebras muy largas que nacen de un centro anudado y se mueven levemente con el viento, están sobre una superficie rocosa, ya cada vez más cerca de la planicie, guardan memorias, expresan lenguajes de nudos. El quipu flota sobre el agua del Mapocho. Aparecen las respiraciones entretejidas con cánticos y la figura del Niño. El *quipu* ha llegado al océano, la visión está al ras del océano, dibujándose en el fluir de las olas y la marea. Despeñándose hacia una forma líquida del infinito.

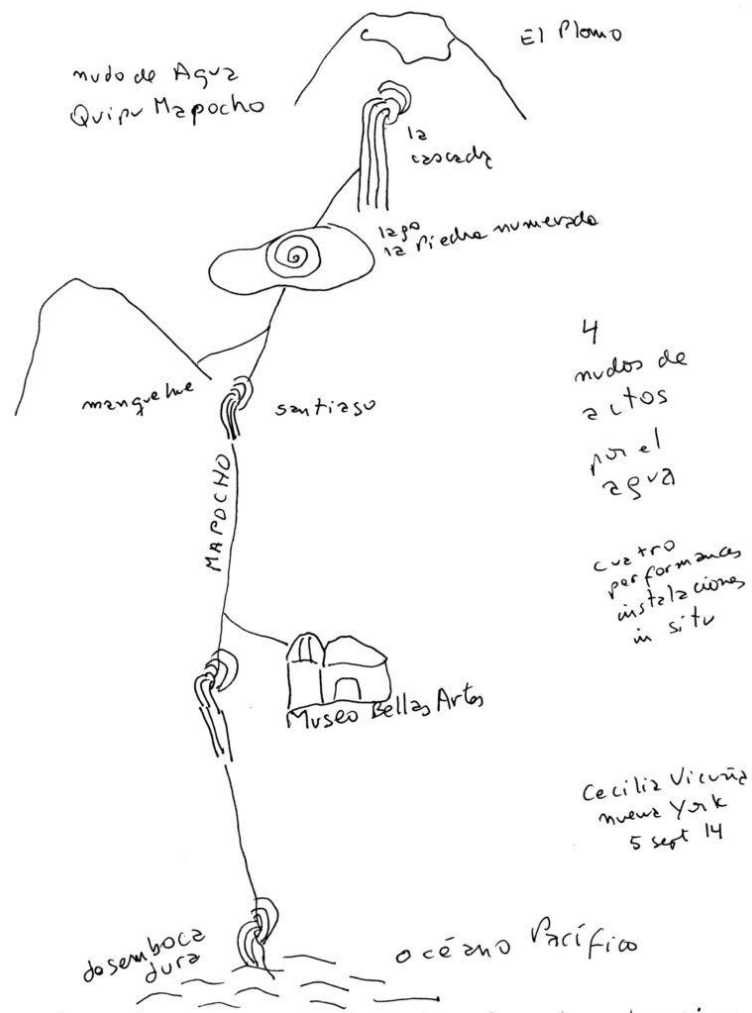


Figura 21. Cecilia Vicuña: Boceto del tránsito del performance Quipu Mapocho Empezó en el cerro El Plomo (santuario andino) y terminó en el Océano Pacífico Fuente: Movimientos de Tierra. Arte y naturaleza (2017, 19)



Figura 22 y Figura 23. Archivo visual del performance Quipu Mapocho Cecilia Vicuña en la cascada del cerro El Plomo, nacimiento del río Mapocho
Fuente: Movimientos de Tierra. Arte y naturaleza (2017, 23).



Figura 24 y Figura 25. Quipu en el nacimiento del río Mapocho
Fuente: Movimientos de Tierra. Arte y naturaleza (2017, 23).



Figura 26. Quipu en la Laguna Piedra Numerada, Cerro Plomo, Chile
Fuente: Movimientos de Tierra. Arte y naturaleza (2017, 24-5).



Figura 27 y Figura 28. Quipu en la entrada del Océano Pacífico

Fuente: Movimientos de Tierra. Arte y naturaleza (2017, 267)

Es así que las dimensiones de significación que expresan un cuerpo, son determinadas de acuerdo a los *espacios* físicos y simbólicos que *produce* y *coproduce*. Estas significaciones se articulan en las relaciones de poder que el cuerpo tensiona en un espacio-tiempo-contexto determinado:

Los cuerpos ocupan un espacio y que a la vez es un espacio en sí mismo; son lugares físicos donde las relaciones de género, clase y etnia son practicadas. Los cuerpos pueden ser mapas de deseo, disgusto, placer, odio, amor [...] y son, además [...] superficies donde los valores, la moralidad y las leyes sociales se inscriben. (Ortiz 2012, 117)

Cecilia Vicuña inscribe una poética de vida que trascienda lo individual de acuerdo a la educación del deseo: “hacerlo consciente es ver su luz! ‘Desear’ es brillar del latín desiderare, sidus, la estrella del con-siderar, lo sideral” (Vicuña 2014, 29). Es así que surge la intención de dirigirse a la segunda casa: las geografías.

¿Qué significa poner el cuerpo en las montañas del río Mapocho, en el Cerro El Plomo y llegar al Océano Pacífico? Cobra sentido comprender un hogar —y en el caso de Vicuña con mayor fuerza, ya que creció al pie del río Mapocho— como un “espacio en el que produce la unidad espiritual de los seres humanos con las cosas” (McDowell 2000, 111). El planteamiento desarrollado desde una perspectiva de género con un enfoque feminista de habitar los espacios y en este caso, las geografías, cobra relevancia a nivel sociopolítico. Vicuña agencia una creación mestiza, desde una corporalidad mestiza que ejerce una crítica a la privatización del agua y su difícil acceso a ella, pero también es importante la realidad de que la nación indígena mapuche en Chile no es reconocida por el estado como una nacionalidad, es decir, sus integrantes no son reconocidos como sujetos políticos. “El asesinato del comunero mapuche Camilo Catrillanca ha puesto nuevamente en evidencia las fallidas políticas del Estado chileno frente a las nacionalidades originarias [...] El fracaso de las políticas del estado chileno con respecto

a las nacionalidades originarias, que no es solo el gobierno de Piñera sino todos los anteriores, se debe a que las clases dominantes chilenas jamás han querido entender que la nación mapuche es un pueblo con identidad propia, con lengua propia, que son un ente cultural diferenciado” (Ogaz 2018, párrs. 1 y 3).

Esta ausencia de reconocimiento se debe a la caducidad de pensamiento del régimen colonial: “La negación del alma de los nativos de Abya Yala en el siglo XVI, de la ‘civilización’ de los pueblos prehispánicos y de los derechos civiles y políticos de los pobladores autóctonos, hoy en día se ha transformado en la negación de su autodeterminación económica y cultural” (Estermann 2012, 12).

La experiencia del transitar un hogar ilimitado, compone la experiencia del caminar y agenciar las posibilidades del cuerpo durante el performance. El cuerpo de Cecilia Vicuña que transita en *Quipu Mapocho* no es un cuerpo sin texto. Es un cuerpo que cuestiona la construcción social del género. Históricamente, el cuerpo femenino, y con más opresiones inscritas en el cuerpo femenino racializado, ha sido situado y sitiado como un cuerpo específicamente sexuado, reprimido, segregado y recluido a espacios cerrados, a espacios limitados, a espacios donde la vida de las mujeres es chocada contra las paredes y se devuelve al cuerpo —y por lo tanto a la mente — a una inmovilidad a la que no pertenece.²⁵

Ante esta dimensión histórica, Cecilia Vicuña desmantela simbólicamente el sistema binario de divisiones de género sobre los valores que sostienen la feminidad en los cimientos sociofilosóficos de occidente. Salir de los espacios mínimos y minimizados a los que las mujeres han sido históricamente afincadas, para acudir a un espacio abierto e inmenso, para hacer conocimiento de la vida que transita en ella misma, en lo que observó y percibió, en la escritura que dejó, al ras del suelo, no fue una actividad dócil. Fue explorar una experiencia límite del cuerpo a 5424 msnm. Y es posible articular que, desde las decisiones y condiciones físicas, de uso material (el quipu y la tiza) y espaciales, se determina una postura feminista en su quehacer artístico.

Como un dato adjunto, Cecilia Vicuña hizo una ofrenda denominada Quipu menstrual pidiéndole a Bachelet que no entregara los glaciares ni los Cerros Nevados a la mina de Pascua Lama, explotada por intereses extranjeros. Comenzó al pie del glaciar y continuó en la exposición DEL OTRO LADO, ARTE DE MUJERES EN CHILE, junto

²⁵ La vida es dinámica. Y desde las matrices del pensamiento andino, todo se genera a partir del movimiento.

a 20 artistas, en la Sala Poniente del Centro Cultural Palacio de la Moneda (CCPLM) desde el 10 de noviembre al 11 de diciembre de 2006.

Cecilia Vicuña agencia una postura política clara respecto a la libertad del cuerpo femenino para producir espacialidades, en la opinión pública, en la dimensión ética y crítica de su relación con el mundo y la sabiduría andina.

Llevo 50 años trabajando en una inmensa soledad, en el sentido de no tener apoyo ni eco en la sociedad. Pero, aunque suene extraño, yo amo esa soledad, porque me dio una libertad inmensa, y eso me permitió crear un universo poético muy complejo. Ahora veo que, quizás por la catástrofe ecológica, ética y moral que vivimos, los jóvenes están buscando mi trabajo. Siento una coincidencia entre sus anhelos y los que tuve en los años 60. Pero yo he seguido siempre fiel a mi búsqueda, aunque eso me costó ser ridiculizada por décadas. (Vicuña 2017, párr. 9)

Es decir, el trabajo de Vicuña no ha sido reconocido y difundido por la historia del arte sino, hasta el presente. Esto se debe, quizás, a la mirada sesgada de una sociedad mestiza a la que le resulta complicado mirar hacia atrás para comprender las epistemologías que también nos integran e interpelan. Entonces, su visibilidad en el presente abre la posibilidad de poder reconocernos a partir de unas huellas históricas, sociales y afectivas, inclusive. Y en ese sentido, las estrategias de dominación cultural, desde la colonización, han forjado espacios desde las distintas tecnologías para estructurar subjetividades y modelos sociales a causa del desconocimiento de las matrices que nos conectan con lo que está vivo.

Un hogar, un cuerpo, un territorio, una geografía es la búsqueda de una autonomía, un espacio de libertad, en que se desarrolle la mayor consciencia del ser, de la justicia y de la ética del cuidado en los tejidos que se van formando entre las relaciones de sus integrantes. Es necesario reconocer todo mecanismo de dominación. Desde un análisis crítico en teoría feminista agenciado por la politóloga Iris Marion Young, se identifican 5 caras de la opresión de los grupos considerados inferiores. De acuerdo a estos conceptos, puedo indicar que están inscritos en la privatización del agua del río Mapocho. Estos son 1) explotación de acuerdo a condiciones etarias o físicas, 2) marginación, 3) subordinación de los grupos de trabajadores no profesionales, 4) imperialismo cultural en que los estereotipos y los valores de un grupo se imponen y normalizan respecto a “otro”, 5) violencia, definida como un ataque continuo cuyo fin es la humillación.

Es así que, Cecilia Vicuña, ante estas caras de la opresión se pronunció desde su soberanía: defender el espacio hídrico donde habitan los “cuerpos que importan”.²⁶ Niega al Mapocho como un río convertido en un espacio de explotación. Rechaza la marginación y el racismo que sujeta el accionar de las empresas responsables hacia las comunidades que habitan en sus riberas, la subordinación de los obreros, el imperialismo en el modo de acaparación social y la violencia de la precarización de las vidas que se alimentan del río.

Decidir transitar desde el Cerro El Plomo hasta el Océano Pacífico en relación a la dimensión ritual del *performance* que según una matriz andina se concentró, como he procurado desarrollarlo, en una lucha específica en relación a la protección de la vida. Específicamente, en el caso de *Quipu Mapocho*, se presenta una crítica a la privatización del agua que ha generado crisis sanitarias en Chile, el único país donde este recurso vitalmente indispensable ha sido vedado a las personas. Se lee, entonces, que existe una “crisis sanitaria se vive [...] en la ciudad de Osorno, por el extenso corte de agua potable de la empresa Essal S.A., uno de los temas [del] debate es el del funcionamiento de las compañías que prestan este imprescindible servicio” (Arcos 2019, párr. 1). Es así que:

Se hace indispensable el reconocimiento constitucional del agua como derecho humano, pero también de la naturaleza como sujeto de derecho, además de derogar el Código de Aguas y transformar, de raíz, las instituciones fiscalizadoras, siendo fundamental la instalación de una Asamblea Constituyente en que se problematicen estas temáticas. (Fernández 2019, 10)

Todas las vidas están interconectadas entre sí, dependemos de la naturaleza, en tanto interactuamos con ella. En la práctica de Cecilia Vicuña se destaca la responsabilidad humana para la protección del agua, elemento que nos provee vida, replanteando una perspectiva antropocéntrica del arte. “Cecilia Vicuña dedica su obra al fin de la privatización del agua en Chile” (Museo Nacional de Bellas Artes 2016, 29). En el pensamiento andino se establece que no hay ‘entes absolutos’ (Estermann 1998, 124): todo está conectado en una continuidad ontológica y contigüidad óptica (contacto directo). En el objeto de estudio en este capítulo, lo óptico cobró sentido en la experiencia ritual. En *Quipu Mapocho*, esta contigüidad se realizó en los momentos de contacto con el agua y las montañas a través del quipu, en el camino recorrido a manera de acto ritual

²⁶ Judith Butler (1993, 21) emplea esta categoría de análisis para referenciar a las nuevas conceptualizaciones con las que nombrar las desidentificaciones colectivas de acuerdo a concepciones binarias de concebir un cuerpo heteronormado.

o performance: “en este se constituye un repertorio de conocimiento corporal, un aprendizaje en el cuerpo y a través de este, así como un medio de crear, preservar y transmitir conocimiento” (Taylor 2012, 44-5).

En el registro audiovisual de *Quipu Mapocho*, que documenta el performance- instalación de Vicuña, se lee: “El niño del Plomo dio su vida para que nunca faltara agua en el Mapocho. El altar del Plomo en el nacimiento del Mapocho era el nudo más austral del quipu/ceque inka” (Vicuña 2016, 9:15).²⁷ Cecilia Vicuña conecta la existencia del quipu con la vida del Niño del Cerro El Plomo, a quien “cada 21 de junio una comunidad aimara le lleva ofrendas al cuarto piso del Museo Nacional de Historia Natural, en donde está El Niño porque dicen que su espíritu sigue vivo e intercede por el bienestar del mundo andino” (Espinoza 2014, párr. 1).

Así sucedió el traslado del cuerpo del Niño hasta el Museo Histórico Nacional en 1954, a unos 420 años del ritual de *Capacocha*:

A 5.400 metros de altura, en la cumbre del cerro El Plomo, Guillermo Chacón, Luis Gerardo Ríos y Jaime Ríos lo encontraron el 1 de febrero de 1954. Lo bajaron a una cueva y luego viajaron a Santiago -desde Puente Alto- para ofrecerlo al Museo Histórico Nacional. Como no fueron recibidos, lo intentaron en el MNHN, donde Grete Mostny, entonces jefa de Antropología, revisó los objetos que estaban con él. Días después partió a buscarlos para comprarlos: pagó 45 mil pesos de la época (Espinoza 2014, párr. 4).

Es en esa circunstancia en que se revelan las contraposiciones entre las matrices de pensamiento occidental y las matrices de pensamiento andino las cuales son contingentes al devenir histórico: hoy vivimos en el capitalismo. El Niño fue extraído y convertido en un objeto arqueológico y determinado por un valor de cambio. Cecilia Vicuña devuelve el sentido de su existencia desde una valoración ritual y simbólica en relación a la continuidad de la vida a través del *quipu*, este elemento “tiene el sentido de ser igualmente un cordón umbilical cósmico” (Vicuña en Silva 2017, párr. 2). El Niño pertenece a la tierra, de acuerdo a la matriz del pensamiento andino de siglos atrás. En el sistema de creencias de esta matriz holística se asegura que la vida y la muerte son constitutivas entre sí.

En lo que concierne a la muerte, los ritos son tanto más complejos por cuanto que no se trata simplemente de un «fenómeno natural» (la vida, o el alma, que abandona el cuerpo), sino de un cambio de régimen a la vez ontológico y social: el difunto debe afrontar ciertas pruebas que conciernen a su propio destino de ultratumba, pero asimismo debe ser reconocido por la comunidad de los muertos y aceptado entre ellos [...] Por lo demás, no

²⁷ Acceso al archivo audiovisual del performance *Quipu Mapocho* (2017): <https://vimeo.com/224989642>

se da por válida la muerte de nadie hasta después del cumplimiento de las ceremonias funerarias, o cuando el alma del difunto ha sido conducida ritualmente a su nueva morada, en el otro mundo, y allí ha sido admitido en la comunidad de los muertos. Para el hombre arreligioso, el nacimiento, el matrimonio, la muerte son acontecimientos que sólo interesan al individuo y a su familia; rara vez —en el caso de jefes de Estado o de políticos— acontecimiento que tiene repercusiones políticas. En una perspectiva arreligiosa de la existencia, todos estos «tránsitos» han perdido su carácter ritual: no significan otra cosa que lo que muestra el acta concreta de un nacimiento, de un fallecimiento o de una unión sexual oficialmente reconocida. (Elíade 1998, 135)

Es verdad que la vida continúa aún en la muerte. Las hojas que caen vuelven a la tierra y se hacen abono para volver a ser vida. La muerte abarca un tránsito para llegar a tomar otra forma. La tierra es origen, también es lugar de retorno. “El niño da su vida para que siempre fluya el agua. Su muerte es el agua” (Vicuña 2017, 21). Para una comprensión de la continuidad de la vida en la muerte, pude escuchar:

Cada pueblo tiene su forma y su mito [que está enunciado desde una metáfora para reconocer la profundidad de su enunciación trenzada con la vida]. Trascendemos al *chay suk pacha*, es decir, a la otra dimensión en que están otra vida y otro mundo, al que volvemos también hacia los familiares que nos antecedieron. Vamos a tener ese momento de encuentro en el que es necesario un estado de bienestar con uno mismo, con el entorno natural y social. Se trata de un viaje, una transición en la que es necesario ir con los objetos que nos acompañaron durante la vida, de lo contrario en ese momento uno puede llegar a perderse y no saber quién has sido o qué deseas seguir fortaleciendo en tu siguiente camino (Marcia Macha entrevista personal 2019).

3. La mujer que vuelve a trazar el camino del Niño del Plomo para *performar* una escritura desde el discurso poético: el *quipu* rojo que se ofrenda al cerro y desplaza a lo largo del río Mapocho y la tiza que se marca en la piedra

El poema es el animal y cada línea es una fibra
de dos hebras en torsión.
(Cecilia Vicuña 1996, 126)

El *quipu* es la escritura elaborada con las manos. Es la materialización de la memoria de una civilización. En él existe la referencia de una genealogía cifrada en el tiempo. La memoria háptica, la cual contiene información táctil, desde la matriz andina apela al cuerpo como el vínculo que media, reconoce y agencia el entorno de manera respetuosa.²⁸ Estas inscripciones de Cecilia Vicuña nacen en tanto el *performance* está

²⁸ La siguiente estrofa del poema “La muerte por el tacto” (1957), del poeta boliviano Jaime Sáenz, me permite reflexionar acerca del tacto como el origen sensible de todo lo que conocemos:

“Todo es movilizado por el tacto desde el principio de los tiempos. El tacto es el mayor milagro porque hace que rueden dos bolitas siendo tan sólo una y se confirma lo yerto por el tacto [...]”.

agenciado por su cuerpo en relación a la geografía, crea signos y reconoce la fuerza de la naturaleza como una potencia de vida que nos sobrepasa, conmueve, envuelve y sobrecoge, y que merece ser valorada y cuidada. Gracias a ella estamos vivos.

Es decir, el cuerpo se reconoce por fuera del letargo. El cuerpo genera textualidades dentro de las textualidades ya existentes. Siguiendo la línea de pensamiento que propone Vicuña, al comprender el lenguaje como un hilo infinito, puedo dimensionar que la información que contiene el *quipu* es una realidad material que proviene de la mente, del cuerpo y del corazón, que son uno solo al crear. La palabra tiene una presencia físicamente existente. Se puede pensar que la creación de un texto es una extensión del ser humano en el mundo que continúa el camino para estar en contacto con la continuidad de lo que es y vive para continuar un inmenso tejido.

La presencia física del *quipu* tiene un sentido unificador entre la subjetividad que dialoga consigo misma y el agua. Son formas de comunicación transhumanas.²⁹ “La conciencia es el mayor arte de los seres humanos, donde el acto físico de hacer performances, exposiciones y objetos es tan solo la manifestación tangible de nuestra conciencia, con la intención de tocar otras formas de conciencia” (Vicuña en Castro 2017, párr. 4) La artista reflexiona acerca de la palabra *quipu*. Existe un desconocimiento respecto a esta forma de transmisión de información y sistema de conocimiento:

Es muy inusual para cualquier niño latinoamericano haber escuchado alguna vez acerca de la existencia del *quipu*: el conocimiento, el concepto, la palabra, el nombre del *quipu* han sido completamente borrado de la historia y de la vida cotidiana en lo que respecta a los jóvenes. (Vicuña 2005, min 0:22)

En el *quipu* hay conocimiento que está cifrado. Cecilia Vicuña hace del *quipu* un dispositivo de memoria material que es situado en el presente para pensar las crisis que nos interpelan en la actualidad en la medida en que se están perdiendo organismos vivos debido a las políticas que no los protegen.

Indica, entonces, que el *quipu* responde a sistemas de saberes que, al entablar un puente con el pasado precolombino generan una directriz poética de su obra. Empezó a trabajar con esta materialidad hace varios años. Quizás este es el momento en que está siendo reconocido. Está empezando a visibilizarse el arte que tiene matrices indígenas. Al respecto, Manaí Kowii (2019, min 5:18) —artista contemporánea perteneciente a los

²⁹ Mircea Eliade (1998, 76) propone que toda experiencia humana es posible que sea llevada a otro plano: “El hombre religioso sitúa su propio modelo a alcanzar en el plano transhumano, en el plano que le ha sido revelado por los mitos”.

pueblos kichwa Otavalo y Cotacachi— indica que durante algunos años en el colectivo Sumak Ruray,³⁰ “se enfocaron en luchar y visibilizar cómo se había categorizado al arte de los pueblos indígenas [pues este ha sido llamado] artesanía, folklor y naif”. Es decir, a través de estas palabras heredadas de la colonización, se desdibujan las matrices del pensamiento andino, e inscriben al arte indígena a la antropología, la etnografía, y no al arte en sí, desde un contexto innegablemente contemporáneo.

Lo contemporáneo en el *performance* de *Quipu Mapocho* se conjuga a partir de varias expresiones y lenguajes en los que confluyen matrices de pensamiento andino. Se percibe lo poético en los cantos que se tejen con el sonido del agua, los medios tecnológicos que hicieron archivo de las materialidades y escenarios geográficos en movimiento. Estos medios permiten observar la fuerza del agua en movimiento como un signo de vida continuo, indetenible y lo ritual en la disposición del cuerpo y el espíritu para entregar el *quipu* como ofrenda, pues el trayecto se desarrolla en una *huaca* (santuario inca). Las marcas en la piedra como ofrenda apelan a una concepción de lo *relacional* y lo *óntico*. Son textualidades conjugadas, armonizadas. Dejar el rastro de un color sobre una piedra: un signo que incorpora la experiencia de un lenguaje que está viva sobre otro lenguaje (de la superficie terrestre) que permite la reflexión sobre un tiempo anterior.

Vicuña citada en Varas (2014, 24) apuesta por “un quipu tecnológico y mestizo, expresado en el canto, el documento y el relato oral”. En ese sentido, es importante situar la noción de un texto como un entramado singular. Acudo también a la etimología de la palabra *texto*, que proviene del latín *textum* y significa *tejido*. Concuerta esta noción planeada con la poética de Cecilia Vicuña. En esta se explicitan dos matrices para crear: escribir como un acto que está dado en la materialidad y la difuminación de las fronteras para hacer arte, no solo desde su vínculo político, sino dentro de su propia agencia y subversión en matrices de pensamiento que decolonizan nuestra mirada. A todo esto, también coincido con la visión de Silvia Rivera Cusicanqui, la cual está vinculada a la agencia de Vicuña:

La alteridad indígena puede verse como una nueva universalidad, que se opone al caos y a la destrucción colonial del mundo y de la vida. Desde antiguo, hasta el presente, son las tejedoras y los poetas-astrólogos de las comunidades y pueblos, los que nos revelan esa trama alternativa y subversiva de saberes y de prácticas capaces de restaurar el mundo y devolverlo a su propio cauce. (Rivera Cusicanqui 2014, 32-3)

³⁰ Colectivo de arte iniciado en 2011 integrado por artistas contemporáneos de varias comunidades indígenas del Ecuador.

La presencia de una mujer en una geografía interpela los significantes y transforma los significados de recorrer un espacio que no es comúnmente transitado en el presente, actualiza el vínculo hacia una memoria originaria en la que es capaz de redescubrirse y comprender las relaciones y el ciclo de la vida. Hay un propósito de cuidado, de sanación, de apropiarse del deseo en tanto existe una búsqueda en el andar, para tsentir la energía propia al *poner el cuerpo* en la montaña, valorar sus aguas y ser parte de su historia.

Conclusiones

El origen de los poetas y artistas visuales Cecilia Vicuña y Raúl Zurita se gestó en la activación colectiva de los procesos democráticos en Chile. Es así que la continuidad de esa búsqueda artística alienta los *performances* de *La Vida Nueva* y *Quipu Mapocho*. Ambas prácticas artísticas tienen raíces en la potencia de la memoria y los afectos que trascienden la individualidad para darle sentido a la enunciación de cuerpos políticos. Miran hacia matrices de pensamiento andinos y occidentales para ejercer sus prácticas. Es decir, se evidencia la presencia de una creación mestiza y contemporánea de acuerdo a las materialidades, dispositivos, lenguajes y archivos para producir espacio en las geografías americanas partiendo de la dimensión ritual del *performance*. Desmantelan el lugar del artista como un sujeto que pertenece a un sistema en el que la prioridad es la efervescencia del contenido y el olvido. Conciben pensar(se) en plural, agenciar memorias, religar el tejido social y partir de lo más elemental. Lo más elemental apela a la dignificación de la vida en una convivencia que no reprima o limite las mentes y los cuerpos. La prioridad de sus agencias en el arte es la reivindicación de los derechos humanos, de la naturaleza y de la existencia plena.

Es así que conciben la vida como una obra de arte en proceso, la vida de todos como un potencial de ampliación de significados, y la articulación del arte como una herramienta irrevocablemente política. Tomar posición consiste para ambos en asumir su vocación y participación en el arte interpelando y ejerciendo una crítica a quienes sustentan un genocidio directo y lento. Apelan a la creación para resignificar los espacios negados, pensando el lenguaje poético y el lenguaje visual como dos ejes potencialmente comunicativos. *Performar escrituras* en el cielo de Queens, el cerro El Plomo, el río Mapocho, el río Maipo y el Océano Pacífico activó espacios de encuentro y religamiento a través de los signos compartidos que inauguran e inscriben. Estas experiencias, desde la producción y la recepción colectivas nacen del deseo de proponer un ejercicio emancipatorio en los múltiples sentidos con que se tejen existencias.

A través de las prácticas artísticas que analizo, se da lugar a la praxis de la *producción del espacio* y, simultáneamente, a la coproducción del pensamiento y la memoria en el plano de lo real, de lo físico, de lo tangible, de lo intangible, en fin, de lo existente como un solo tejido significante, material y simbólico. Se presenta la revaloración de espacios en los que están imbricados imaginarios y discursos en una

relación de usos opuestos. Sucede la transformación de un espacio genocida y de un espacio tomado por el extractivismo a espacios poéticos que restauran memorias. Los espacios son coproducidos junto a los cuerpos que los habitan.

Mientras escribí esta tesis, se generaron fuertes estallidos sociales en Chile y en Ecuador, remontando la idea de que existen coyunturas históricas que se replican cíclicamente. Los cuerpos y los espacios en momentos de crisis traen consigo una dimensión *otra* del habitar, es decir, una dimensión contingente. En momentos adversos, la transformación del miedo y la incertidumbre a través de los lazos fraternos existen solamente a través del lenguaje, que es presencia. La potencia de sostener la vida se fragua.

En momentos de crisis social, la fuerza de la colectividad se vislumbra con mayor intensidad. Las subjetividades sufren una transformación desde el acto de *poner el cuerpo* en los espacios que han sido negados y sitiados, desde el momento en que la guerra armada contra el pueblo es normalizada. Entonces, existir a través de los vínculos afectivos y la ética del cuidado que trascienden toda frontera se vuelve impostergable. Y esto significa dimensionar la inmensidad íntima que en realidad es colectiva, pues los estallidos sociales son hijos del sometimiento de los cuerpos colectivos por parte de los gobiernos autoritarios. Es imprescindible reconocer que hemos nacido en el mismo planeta, que nos cobija el mismo cielo. Somos una sola humanidad, alentando la convicción de pertenecer y permanecer juntos, creando un presente justo, juntos, erradicando el dolor y el miedo, juntos.

Del encuentro de la mirada ante la naturaleza de otro ser vivo nace un signo, la conjunción de dos presencias. Al mirar a los espacios geográficos se accede a un registro de memoria colectiva, solamente después de su abstracción simbólica es posible articular un lenguaje para finalmente, inscribirlo en un espacio. Está presente el vínculo de lo humano con lo extrahumano en relación a los paisajes geográficos americanos. Las geografías no son únicamente soportes, son espacios de múltiples significaciones que guardan memorias de las crisis del mundo contemporáneo, pero también de prácticas rituales ancestrales que leo desde el campo del arte como actos performáticos que restauran. En tanto los espacios son comprendidos como escenarios, prevalece la noción de que las espacialidades se coproducen conscientemente.

Ambos artistas, junto a las instituciones que los apoyaron, valoraron desde la contemporaneidad cómo en las geografías se entrelaza la praxis de la vida prehispánica y sus modos rituales de expresar su relación con el entorno. Así el ser humano interviene

en la naturaleza con un sentido espiritual. En ella se concretan los símbolos y ciclos observables de la vida y de la muerte.

Puedo concluir también que la producción del espacio en las geografías acoge múltiples matrices de pensamiento vinculados a un sentido mítico de la existencia toda y también está vinculada a distintas épocas de las etapas de la humanidad. Desde una mirada cronológica, pienso en los primeros actos de inscribir el espacio habitado y regreso a prácticas prehispánicas que nos preceden. Las líneas de Nazca fueron trazadas hace miles de años, dejando un registro de alrededor de 300 animales y plantas. Organismos vivos para tenerlos presentes, reconocer que estamos unidos a su existencia y que integramos el mismo territorio: somos vidas interrelacionadas.

En ese sentido de saber comprender el vínculo que tenemos con lo existente, *Quipu Mapocho* restituye una ofrenda material, que fluye hacia el océano por la fuerza de las corrientes para dar continuidad a la ofrenda de la vida del Niño de El Plomo. Y en el caso de *La Vida Nueva*, así como la escritura del verso *Ni pena ni miedo* en el desierto de Atacama, son reactualizaciones del deseo de dejar un registro de memoria. Es decir, ante la muerte, y el dolor que traen las distintas formas de opresión hay que habitar los espacios de la vida. Ambos *performances* estudiados demuestran que la muerte de un ser humano en manos de otro ser humano no es concebible.

Un arte que se hace en las geografías es un arte que está ligado a las mismas condiciones geográficas de permanente mutabilidad que determinan estos espacios. Existe este arte para reafirmar que la obra está pensada como un proceso, que la vida excede una dimensión antropocéntrica. Las geografías tienen su propio devenir. Esta lógica dista de la idea de la escritura de la “ciudad letrada” como un bien material inamovible, jerárquico, sólido, estático y ‘legítimo’. Al *performar escrituras*, los artistas *producen espacios*, ya que la geografía es el agente de la escritura.

Vicuña y Zurita fueron los mediadores para que se lleve a cabo el *performance* en los espacios geográficos por las mismas condiciones de los elementos vitales y atmosféricos que fueron soporte y espacios de un acontecer, de un devenir. Las escrituras se *performan* en escenarios vivos (el cielo, las montañas, el río y el océano). La fuerza del *performance* está también en los movimientos de la naturaleza: en la evaporación del humo en el cielo, en la fluidez y el movimiento del agua.

Ante la hostilidad y la fractura social, hay prácticas que se desplazan de la normalización de toda práctica social alienante. Estas prácticas nos devuelven a una condición de observantes activos de lugares en que se gestaron memorias sobre las

existencias que nos antecieron. Es importante dirigir la mirada a los espacios geográficos como algo más que instrumentos o recursos funcionales en nuestra existencia. Es importante pensar la dimensión política de las experiencias vinculadas a la exploración del ser respecto a lo infinito, aquella visión del *runa* nos convoca a todos los habitantes de esta tierra compartida respecto a nuestro presente, a las contingencias que vivimos en el presente.

Si no existe la responsabilidad para provocar un estado de contención y dignificación en todo acto que esté tejido con las problemáticas contingentes de la realidad, pienso que la idea de arte se destruye. Se llega a destruir porque el arte está armado de lenguajes capaces de congrega y movilizar consciencias, volviendo nuestros espacios vitales un horizonte de experiencias sensibles y críticas. De acuerdo a lo investigado en este trabajo, la única manera de reconstrucción o del deseo de reparación del tejido social surgió desde las creaciones colectivas, de los encuentros masivos. Consiste este proceso en crear signos compartidos sobre la realidad, en reestructurar y avizorar el campo de las posibilidades para volver a existir.

En el momento en que sucedió el *performance* de *La Vida Nueva*, la lectura se presentó como un acto libre y participativo de una comunidad, sus condiciones materiales y de escala permitieron vislumbrar que este arte no limitaba el número de sus receptores, sino todo lo contrario. Activó la consciencia de ser leído simultáneamente mientras varios individuos de una comunidad lo receptaban. Estas formas de hacer arte apelan a la memoria común, a las realidades del presente de su enunciación y, posteriormente, la continuidad de esa memoria al ser repetidas las reproducciones de los archivos grabados en video y papel fotográfico.

Es decir, *La Vida Nueva* y *Quipu Mapocho* apelaron a la reflexión de las problemáticas existentes en las relaciones entre geografía, identidad y pertenencia a través de los modos de apostar por la insurgencia que busca afianzar la libertad desde el arte. Los actos rituales más cotidianos, como tomar una ducha, tienen un sentido de purificación. Es posible dimensionar la vida con una mirada más profunda: hay que prestar atención, expandir la mirada, libertarse. Mirarse desde adentro, enfocarse en cada acción que se realiza, tomar consciencia de lo que no permite crecer. Comprender la banalidad de las materialidades en las que no está tejida una memoria, entender que existen detonantes de memoria que propulsan una mirada hacia el futuro. Va en contra de la vida vivir en el aislamiento. Ese gesto de la indiferencia vuelve inhóspito al ser.

Esta investigación en medio de la realidad que también afectó el presente de la escritura me motiva, con mayor determinación y fortaleza a darle el lugar que merecen las epistemes que pautan una ética respecto a la vida en todas sus formas. Y también a visibilizar unas matrices de pensamiento que, en la oralidad, en las geografías y en las materialidades como el humo, el *quipu* y la tiza, han traído al presente memorias con una vigencia y presencia importantes. Hay formas de escritura que trascienden la palabra y apelan a unas construcciones intersubjetivas de asumir una conciencia de los ciclos, de lo vivo, de la vida en la muerte, reconociendo que no podemos perder un sentido espiritual, colectivo y universal de la existencia, sino, lo habremos perdido todo. Es importante también, destacar que la escritura de esta tesis atiende a una visibilización de ambos performances, ya que, en mayor o menor grado no han tenido el reconocimiento que merecen en el campo del arte. Son prácticas artísticas decoloniales que no integran cánones, sino que retoman huellas para cosechar los frutos del futuro.

Lo importante ahora es preguntarnos quiénes comparten el conocimiento que sostiene una vida y han sido capaces de diferenciar lo que alimenta y lo que destruye, formando epistemes que nos interpelan y convocan. En esa búsqueda del sostenimiento de la vida, están las palabras como una pauta de construcción del futuro. Traigo, entonces, a estas conclusiones la siguiente frase grabada en una piedra en el Parque El Arbolito en Quito-Ecuador: “El silencio encubre, si no callas, salvas la vida”.

Lista de referencias

- Alcalá, Rosa. 2012. *Spit Temple. The selected performances of Cecilia Vicuña*. Nueva York: Ugly Duckling Presse.
- Arcos, Noemí. 2019. “Essal y crisis en Osorno: quiénes son los dueños del agua en Chile”. *El Dínamo*. 19 de julio. <https://www.eldinamo.cl/nacional/2019/07/19/essal-y-crisis-en-osorno-quienes-son-los-duenos-del-agua-en-chile/>.
- Aris, Yenny. 2015. “Ecología y literatura en la poesía chilena contemporánea: Semi Ya, de Cecilia Vicuña y Cardosanto de Soledad Fariña”. *Mitologías hoy: Revista de pensamiento crítico y estudios literarios latinoamericanos* (12): 294-311. doi: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/mitologías.232>.
- Ayala, Freddy. 2020. *Anotaciones en la otra esquina del mundo*. Quito: Bichito editores.
- Biblioteca Nacional de Chile, Memoria chilena. 2019. “Diamela Eltit (1949-)”. *Memoriachilena*. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3353.html>.
- Blanco, Fernando A., Michael J. Lazzara, y Wolfgang Bongers. 2014. “La performance del archivo: Re imaginar memoria e historia en América Latina”. *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, 12 (1): 1-13. <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1329/2217>.
- Brea, José Luis. 2005. “Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad”. En *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, editado por José Luis Brea, 5-14. Madrid: Akal.
- Butler, Judith. 1993. *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- Calderón, Teresa, Calderón, Lila, Harris, Tomás. [comp.] 1996. *Veinticinco años de poesía chilena (1970-1995)*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Capasso, Verónica, y Ana Bugnone. 2016. “Arte y política: Un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano”. *Hallazgos* 13 (26): 117-48. <http://www.scielo.org.co/pdf/hall/v13n26/v13n26a06.pdf>.
- Carmona, Alejandra. 2019. Entrevistada por Baltasar Daza. 2019. “‘Zurita le ha dado voz al dolor del pueblo chileno’: documental del poeta fija estreno y libera tráiler”. *Diario La Tercera*. 8 de julio. <https://culto.latercera.com/2019/07/08/documental-zurita-veras-no-ver/>.

- Carrión, Ernesto. 2017. "Zurita: la vida de un poema". *Raúl Zurita. Obra poética (1979-1994)*, Colección Archivos, n.º 67, 301-304. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica. http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla//contenidos/Archivos/SITE%20ZURITA/LECTURAS/TESTIM/03_Carrion.pdf.
- Carvajal, Fernanda, Ana Longoni, Malena La Rocca, André Mesuita, Fernanda Nogueira, Mabel Tapia, y Jaime Vindel. 2012. "Qué nos dicen hoy los ochenta". En *Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, editado por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 13. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Carvajal Fernanda y Jaime Vindel. 2012. "Acción relámpago". En *Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, editado por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 37-42. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Castillo, Ramón. 2014. "Raúl Zurita: Escritura Material". *Universes*. <http://arteflora.org/exposiciones/escritura-material-raul-zurita/>.
- Castro-Gómez, Santiago, y Ramón Grosfoguel. 2007. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores / Universidad Central / Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos / Pontificia Universidad Javeriana / Instituto Pensar.
- Coccia, Emanuele. 2016. "Como uma atmosfera: filosofia como um clima de conhecimento". *ClimaCom Cultura Científica* 3: 127-129. https://www.academia.edu/32968014/Como_uma_atmosfera_filosofia_como_um_clima_de_conhecimento._Author_Emanuele_Coccia_2016_.
- Collao, Valentina. 2019. "Cecilia Vicuña: 'El Chile que yo llevo adentro dejó de existir porque fue asesinado'". *The Clinic*. 25 de septiembre. <https://www.theclinic.cl/2019/09/25/cecilia-vicuna-el-chile-que-yo-llevo-adentro-dejo-de-existir-porque-fue-asesinado/>.
- Crespo, Andrea. 2018. "La autómatas corazón (Máquina Corazón)". En *Alma adentro: Poetas ecuatorianas premiadas*. Quito: El Conejo.
- Deleuze, Gilles, y Claire Parnet. [1987]. 2004. *Diálogos*. Traducido por José Pérez Vázquez. Madrid: Pretextos.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. 2000. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Pretextos.

- Depetris Chauvin, Irene. 2016. “Una comunidad de melancólicos: Cartografías afectivas en dos documentales de Raúl Ruiz y Patricio Guzmán”. *Les Cahiers Alhim. Amérique Latine. Histoire & Mémoire*. <https://journals.openedition.org/alhim/5314>.
- Deutsche Welle (DW). 2019. “Piñera: ‘Estamos en guerra contra un enemigo poderoso’”. Deutsche Welle. 21 de octubre. <https://www.dw.com/es/pi%C3%B1era-estamos-en-guerra-contra-un-enemigo-poderoso/a-50910426>.
- Diario U Chile. 2019. “Con una exposición multidisciplinaria, Cecilia Vicuña inicia cruzada para proteger el cielo oscuro”. 31 de julio. <https://radio.uchile.cl/2019/07/31/con-una-exposicion-multidisciplinaria-cecilia-vicuna-inicia-cruzada-para-proteger-el-cielo-oscuro/>.
- Downey, Juan. 2019. “Red cultura. Ministerio de las culturas, las artes y el patrimonio. ‘Vuelta y Revuelta’”. Accedido 28 de noviembre. <https://bitacoraresidencias.cultura.gob.cl/vuelta-y-revuelta/>.
- Drexler, Jorge. 2009. “Guitarra y vos”. Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=qQC4dmjAWNMM>.
- Dugger, John. 2014. *Artists for Democracy. El archivo de Cecilia Vicuña*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Echavarren, Roberto. 2013. *Indios del espíritu. Muestra y poesía del Cono Sur*. La Flauta Mágica (Jorge Waldhuter).
- Elíade, Mircea. [1957] 1998. Traducido por Luis Gil Fernández y Ramón Diez Aragón. *Lo sagrado y lo profano*. Buenos Aires: Paidós.
- Eltit, Diamela. 2019. Entrevistada por Gonzalo León. “Diamela Eltit, escritora chilena y Premio Nacional de literatura: “Este siglo será feminista o no será”. 22 de febrero. <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2019/02/22/diamela-eltit-escritora-chilena-y-premio-nacional-de-literatura-este-siglo-sera-feminista-o-no-sera/>
- Enciclopedia Cubana. 2019. “La Vida Nueva”. Accedido 28 de agosto. https://www.ecured.cu/La_Vida_Nueva.
- Enciclopedia de Historia. 2018. “Dictadura militar en Chile”. <https://enciclopediadehistoria.com/dictadura-militar-en-chile/>
- Espinoza, Cristina. 2014. “Niño del cerro El Plomo volverá a exhibirse a 60 años de su descubrimiento”. *La Tercera*. 10 de enero.

- <https://www.latercera.com/noticia/nino-del-cerro-el-plomo-volvera-a-exhibirse-a-60-anos-de-su-descubrimiento/>.
- Errázuriz, Luis. 2006. "Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976)". *AISTHESIS* 40: 62-78. Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile. http://estetica.uc.cl/images/stories/Aisthesis1/Aisthesis36-50/62_a40aisthesis%2040%20-%20luis%20hernan%20errazuriz.pdf.
- Estermann, Josef. 1998. *Filosofía Andina: Estudio intercultural la sabiduría autóctona andina*. Quito: Abya Yala.
- Fernández, Francia. 2020. "Cecilia Vicuña: arte y banderas". *Tell Magazine*. 3 de marzo. <https://tell.cl/2020/03/03/cecilia-vicuna-arte-y-banderas/>.
- Foucault, Michael. 1968. *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. Traducido por Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gatehouse, Mike. 2014. "Testimonios". En *Artists for Democracy. El archivo de Cecilia Vicuña*. Santiago de Chile: Museo Nacional Bellas Artes. https://www.mnba.gob.cl/617/w3-article-28528.html?_noredirect=1.
- Gil, Antonio. 2008. "El Niño del cerro El Plomo". *Retenidos en el tiempo*. Accedido 29 de enero. <http://retenidoseneltiempo.blogspot.com/2009/05/el-nino-de-cerro-el-plomo.html>.
- Gjik, Lorena. 2017. "La nueva canción chilena y el rescate de las raíces originarias". *Diario La Izquierda*. 16 de agosto. <http://www.laizquierdadiario.cl/La-nueva-cancion-chilena-y-el-rescate-de-las-raices-originarias>.
- González, Julieta. 2013. *Una utopía de la comunicación de Juan Downey*. México: Conaculta. <http://museotamayo.org/uploads/publicaciones/C-Juan-Downey.pdf>.
- Grupo CADA (1981). Archivado por Lola Hinojosa 2011. "¡Ay Sudamérica!". *Museo Reina Sofía*. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/ay-sudamerica-16>
- Guasch, Ana María. 2011. *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal y Siglo XXI.
- Guerrero, Patricio. 2011. "Corazonar el sentido de las epistemologías dominantes desde las sabidurías insurgentes, para construir sentidos otros de la existencia (primera parte)". *Calle14: revista de investigación en el campo del arte* 4 (2): 80-94. <https://www.redalyc.org/pdf/2790/279021514007.pdf>.

- Gutiérrez, Czar. 2017. "Raúl Zurita: 'Somos hijos de la muerte del poema'". *El Comercio*. 18 de septiembre. <https://elcomercio.pe/luces/libros/raul-zurita-hijos-muerte-poema-noticia-459087>.
- Haristoy, Gonzalo. 2016. "Para que nunca más en Chile: Ruta de los Derechos Humanos en Santiago". *Cívico Santiago*. 6 de septiembre. <https://www.civico.com/santiago/noticias/ruta-de-los-derechos-humanos-en-santiago>.
- Hart, Laura. 2009. "Secuencias gráficas. Un recurso común entre el arte prehistórico y el contemporáneo". Ponencia presentada en el 1er simposio internacional de arte rupestre, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. <http://www.rupestreweb.info/arteprehistorico.html>.
- Hemispheric Institute. 2019. "No + (1983 – hasta el presente)". Hemispheric Institute. Accedido 12 de julio. <https://hemisphericinstitute.org/es/hidvl-collections/item/501-cada-no-mas.html>.
- Hernández, Elvira. 1991. *La Bandera de Chile*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- Hinojosa, Lola. 2011. "¡Ay Sudamérica!". *Museo Reina Sofía*. <https://www.museoreinasofia.es/buscar?bundle=obra&compuesta=6739>
- Instituto Nacional de Derechos Humanos. 2019. Reporte (23-10-19). <https://twitter.com/inddhh/status/1187059102100414465/photo/1>.
- Jarrín, Oswaldo. 2019. "Las Fuerzas Armadas combatirán la insurgencia en el país". 21 de octubre. *Radiocentro*. <https://www.radiocentro.com.ec/?p=144583>.
- Kowii, Manaí. 2019. Entrevistada por Christian León. *Vía visual*. "Vía visual 005 (Arte indígena)". *Universidad Andina Simón Bolívar*. <https://www.vozandina.uasb.edu.ec/via-visual>.
- Lefebvre, Henri. [1974] 2013. *La producción del espacio*. Traducido por Emilio Martínez Gutiérrez. Madrid: Capitán Swing.
- Lemebel, Pedro. 1998. *De perlas y cicatrices*. Santiago de Chile: LOM. https://www.academia.edu/11188573/Pedro_Lemebel._De_perlas_y_cicatrices.
- Liencura, Jaime. 2018. "‘Usted fue uno de los jóvenes de Chacarillas’: diputada recuerda el día en que Chadwick fue condecorado por Pinochet". *Publimetro*. 11 de diciembre. <https://www.publimetro.cl/cl/noticias/2018/12/11/usted-jovenes-chacarillas-chadwick-augusto-pinochet.html>.

- López, Ana María. 2014. Entrevistada por María José Errázuriz. “Ana María López: La destacada fotógrafa aborda el abuso del photoshop en la moda”. <https://www.emol.com/noticias/Tendencias/2014/04/03/740161/Ana-Maria-Lopez-La-destacada-fotografa-aborda-el-abuso-del-photoshop-en-la-moda.html>
- López, Óscar. 1992. “En los 60 años de la SECH”. *Simpson* 7: 47.
- Lorenzano, Sandra. 2004. “Sobrevivir precariamente. En torno a la propuesta literaria de Diamela Eltit”. Prólogo en *Tres novelas*, de Diamela Eltit. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Martí, José. 1975. “Coney Island” en *Obras completas*, t. 9. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Martínez, Noemí. 2000. “Lygia Clark”. *Arte, individuo y sociedad* 12: 321-28. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0000110011A/5917>
- McDowell, Linda. 2000. *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías críticas feministas*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Memoria chilena Biblioteca Digital Nacional de Chile. 2018. “La Tribu No”. *Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio*. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-printer-94398.html>.
- . 2018. “Sociedad de Escritores de Chile”. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100807.html>.
- . 2018. “Cecilia Vicuña (1948-)”. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-printer-3330.html>.
- Miranda, Paula y Rafael Rubio. 2018. “La obra total de Raúl Zurita: las múltiples posibilidades del paisaje”. *Atenea (Concepc.)* 518: Concepción. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622018000200167&lng=en&nrm=iso&tlng=en.
- Molano, Frank. 2016. “El derecho a la ciudad: de Henri Lefebvre a los análisis sobre la ciudad capitalista contemporánea”. *FOLIOS*. Segunda época. 44 (2): 3-14.
- Montes, Rocío. 2015. “El Estadio Nacional, de ‘cárcel’ de Pinochet a la alegría de un pueblo”. *El País*. 6 de julio. https://elpais.com/internacional/2015/07/05/actualidad/1436061180_845330.html
- Murillo, Celeste. 2019. “Chile: denuncian abusos y amenaza de violaciones contra las mujeres detenidas”. *La Izquierda Diario*. 22 de octubre.

- <https://www.laizquierdadiario.com/Chile-denuncian-abusos-y-amenaza-de-violaciones-contra-las-mujeres-detenidoas>.
- Museo Nacional Bellas Artes. 2014. *Artists for Democracy. El archivo de Cecilia Vicuña*.
https://www.mnba.gob.cl/617/w3-article-28528.html?_noredirect=1.
- Museo Nacional Bellas Artes. 2017. *Movimientos de Tierra. Arte y naturaleza*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile.
<http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0035884.pdf>
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Multiple artwork: *¡Ay Sudamérica! (O, South America!)*.
<https://www.museoreinasofia.es/en/buscar?bundle=obra&compuesta=26683>.
- Museo Nacional de Historia Natural Chile. 2019. “Procedencia del Niño del cerro El Plomo”.
<https://www.mnhn.gob.cl/sitio/Contenido/Temas-de-Colecciones-Digitales/5031:Procedencia-del-nino-del-cerro-El-Plomo>.
- Museo Nacional de Historia Natural Chile. 2019. “Historia del Imperio Inca y origen del niño del cerro El Plomo”.
<https://www.mnhn.gob.cl/sitio/Contenido/Temas-de-Colecciones-Digitales/5033:Historia-del-Imperio-Inca-y-origen-del-nino-del-cerro-El-Plomo>.
- Neustadt, Robert. 2000. “Entrevista a Raúl Zurita”. *Hispanamérica: Revista de literatura* 85: 77-98.
- Neustadt, Robert. 2001. *CADA día: la creación de un arte social*. Santiago de Chile: Cuarto propio.
<http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/mc0015231.pdf>.
- Ogaz, Leonardo. 2018. “El conflicto entre el estado chileno y los mapuches”. 28 de noviembre. <https://www.alainet.org/es/articulo/196818>.
- Ojeda, Mónica. 2015. *El ciclo de las piedras*. Guayaquil: Universidad de las Artes Ediciones.
- Ortiz, Anna. 2012. “Cuerpo, emociones y lugar: aproximaciones teóricas y metodológicas desde la geografía”. *Geographicalia* 62: 115-31.
https://www.researchgate.net/publication/319917195_Cuerpo_emociones_y_lugar_aproximaciones_teoricas_y_metodologicas_desde_la_Geografia.
- Ortiz, Yuliana. 2017. *Canciones del fin del mundo*. Buenos Aires: Amauta Yaguar.
- Ostria, Mauricio. 2010. “Notas sobre ecocrítica y poesía chilena”. *Atenea Concepción*. 502 (2): 181-91. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622010000200010.

- Oysi. 2020. “Todos somos indígenas en esta familia humana pero lo hemos olvidado”.
<http://oysi.org/es/site/about>.
- Pérez, Arnaldo. 2006. “Escuela de las Américas: Un simple cambio de nombre”. *Agencia Latinoamericana de Información*, 10 de noviembre de 2016.
<https://www.alainet.org/es/active/14584>.
- Polanco Salinas, Jorge. 2018. “Poéticas de la imagen visual. Familiaridades y migraciones de la poesía chilena”. *HYBRIS: Revista de Filosofía* 9 (4): 115-49.
https://www.academia.edu/38126718/Poéticas_de_la_imagen_visual._Familiaridades_y_migraciones_en_la_poesía_chilena.pdf.
- Prensa. 2017. “Movimientos de Tierra. Arte y naturaleza se presenta en el Museo de Bellas Artes”. *Prensa*. <https://www.artelimites.com/2017/07/04/movimientos-de-tierra-arte-y-naturaleza-se-presenta-en-el-museo-de-bellas-artes/>.
- Rama, Ángel. 1984. *La ciudad letrada*. Hannover: Ediciones del Norte.
- Richard, Nelly. 1994. *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago de Chile: Cuarto propio.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2014. *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rodríguez, Yaima. 2019. “‘Desnudos y sentadillas’: La represión a las mujeres que protestan en Chile”. *Sputnik Mundo*. 28 de octubre.
<https://mundo.sputniknews.com/seguridad/201910281089140039-desnudos-y-sentadillas-la-represion-a-las-mujeres-que-protestan-en-chile/>.
- Rodríguez M., Juan. 2015. “Raúl Zurita: Dante es la gran alegoría de la muerte de la poesía”. *Economía y negocios*. 20 de septiembre.
<http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=184690>.
- Rojas, Robinson. 1974. *Estos mataron a Allende*. Barcelona: Martínez Roca.
<https://www.rrojasdatabank.info/lbemaalledition2.pdf>.
- Rolnik, Suely. 2006. *¿El arte cura?* Barcelona: Quaderns portàtils (MACBA).
- Ruiz, Marisol. 2016. “Chile, laboratorio neoliberal en América Latina”. *Diario La Izquierda*. 11 de septiembre. <http://www.laizquierdadiario.com/Chile-laboratorio-neoliberal-en-America-Latina>.
- Sáenz, Jaime. [1957] 2014. “La muerte por el tacto”. 13 de febrero.
<http://sinfonicaotica.blogspot.com/2014/02/jaime-saenz-la-muerte-por-el-tacto.html>.

- Sáez Leal, Javier. 2018. "Ocho exmilitares chilenos, condenados a 18 años de cárcel por el asesinato de Víctor Jara en 1973". *El País*. 4 de julio. https://elpais.com/internacional/2018/07/04/america/1530657784_011851.html.
- Sagredo, Rafael. 2008. *Historia de la vida privada en Chile, t. III, El Chile contemporáneo de 1925 a nuestros días*. Santiago de Chile: Taurus.
- Sánchez, Marcela. 2017. "Cuerpo textual: Poesía, Performance y Land Art en la obra de Raúl Zurita". Tesis de maestría. *Universidad de Chile*. <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/145170/cuerpo-textual.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Santini, Benoît, e Ignacio Yarza. 2017. *Obra poética (1979-1994) de Raúl Zurita*. Córdoba: Alción / Poitiers / CRLA Archivos.
- Silva, Daniela. 2017. "Cecilia Vicuña: 'Llevo 50 años trabajando en inmensa soledad'". *Economía y negocios*. 8 de abril. <http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=350572>.
- Tala, Alexia. 2017. "Sobre Lotty Rosenfeld". *Malba Diario*. 9 de mayo. <http://malba.org.ar/sobre-lotty-rosenfeld/?v=diario>.
- Tapia, Max. 2019. "Doctor en historia le tapó la boca a Lavín cuando defendía economía de Pinochet 'Tenía al 40% de chilenos en extrema pobreza'". *Disidentes*. 4 de septiembre. <https://disidenteschile.org/doctor-en-historia-le-tapo-la-boca-a-lavin-cuando-defendia-economia-de-pinochet-tenia-al-40-de-chilenos-en-extrema-pobreza/>.
- Tarazona, Emilio. 2012. "Cuerpos y flujos". En *Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, editado por el Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 85-91. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía.
- Tarrab, Alejandro. 2007. "Intertextualidad científica en Purgatorio de Raúl Zurita". *Especulo: Revista de estudios literarios*. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero37/purgator.html>.
- Taylor, Diana. 2006. "Guardar como". *Time Magazine*. <https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-91/9-1-essays/e91-essay-save-as.html>.
- . 2012. *Acciones de memoria: performance, historia y trauma*. Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores.
- . 2016. *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

- Vaca, Claudia. 2019. *Pasaporte*. Santa Cruz: La Hoguera.
- Varas, Paulina. 2014. “La memoria hablada”. En *Artists for Democracy. Archivo de Cecilia Vicuña*. Santiago de Chile: Museo de la Memoria y Derechos Humanos.
- Vargas, Vanessa. 2015. “Censura, aplausos al dictador y propaganda de derecha: Los días oscuros del Festival de Viña del Mar”. *El Desconcierto Colombia*. 18 de febrero. <https://www.eldesconcierto.cl/2015/02/18/censura-aplausos-al-dictador-y-propaganda-de-derecha-los-dias-oscuros-del-festival-de-vina-del-mar/>.
- Vicuña, Cecilia. 1973. *Saboramí*. Devon: Beau Geste Press. <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0035939.pdf>.
- . 1990. *La Wik’uña*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor. <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0035880.pdf>.
- . 1996. “Arte poética”. En *Veinticinco años de poesía chilena*, compilado por Teresa Calderón, Lila Calderón y Tomás Harris. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- . 2005. Entrevistada por Sabrina Gschwandtner. *kNOT a QUIPU –An interview with Cecilia Vicuña*, Vimeo, 22 de septiembre. <https://vimeo.com/234356816>
- . 2010. Entrevistada por Fernando Pérez. “Cecilia Vicuña: ‘En Chile todavía existe la posibilidad de que la poesía actúe sobre la sociedad’”. *Universidad Alberto Hurtado*. 5 de marzo. <https://letrasenlinea.uahurtado.cl/cecilia-vicuna-en-chile-todavia-existe-la-posibilidad-de-que-la-poesia-actue-sobre-la-sociedad/>.
- . 2014. “Organizar la ensoñación”. En *Artists for democracy. Archivo de Cecilia Vicuña*. Santiago de Chile: Museo de la Memoria y Derechos Humanos.
- . 2017. *Quipu Mapocho*. Chile: Invercine. <https://vimeo.com/224989642>.
- . 2017. “Quipu Mapocho”. En *Movimientos de Tierra. Arte y naturaleza*, editado por Museo Nacional de Bellas Artes, 18-29. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile.
- . 2017. Entrevistada por Carolina Castro. “(Review) Somos todos indígenas: en la escucha de nuestros pensamientos antiguos”. *Crítica de Arte Contemporáneo (Caroinc)*. <http://blog.caroinc.net/somos-todos-indigenas-en-la-escucha-de-nuestros-pensamientos-antiguos/>.
- Vidal, Sebastián. “El cielo es una pantalla”. En *Una imagen llamada palabra*. Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos: Santiago de Chile. <http://centronacionaldearte.cl/wp-content/uploads/2016/09/catalogo-imagen-llamada-palabra.pdf>.

- Yáñez, Camilo. 2016. “La palabra, la imagen, el proceso”. En *Una imagen llamada palabra*. Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos: Santiago de Chile.
<http://centronacionaldearte.cl/wp-content/uploads/2016/09/catalogo-imagen-llamada-palabra.pdf>.
- Zurita, Raúl. 1982. *Escrituras en el cielo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/escrituras-en-el-cielo-manuscrito/>.
- . 2013. “Recuerdos y reflexiones de Raúl Zurita”. Video de YouTube, del canal de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Universidad de Alicante.
<https://www.youtube.com/watch?v=Y3P-mJ0K9Kk>.
- . 2013. Entrevistado por Carolina Castro. “Raúl Zurita: ‘La poesía y el arte son tan sólo una de las manifestaciones de la poética’”. *Crítica de Arte Contemporáneo*. 11 de marzo. <http://blog.caroinc.net/raul-zurita-la-poesia-y-el-arte-son-tan-solo-una-de-las-manifestaciones-de-la-poetica/>.
- . 2014. “La noche irrepresentable”. *Idea: Revista de la Biblioteca Nacional de Uruguay* (9): 15-22.
<http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/31467>.
- . 2015. “Valparaíso 2015”. Video de YouTube tomado a partir de la conferencia “Verás un mar de piedras: Raúl Zurita”. *Puerto de ideas*.
https://www.youtube.com/watch?v=BZ_OYeHzXMc&t=278s.
- . 2015. *Tu vida rompiéndose*. Santiago de Chile: Penguin Random House.
- . 2017. *Un mar de piedras*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- . 2017. “Conferencia ‘Poesía, paisaje y pasión’ con el poeta Raúl Zurita”. *Noticias. Universidad Diego Portales*. 12 de mayo.
- . 2019. “Cartas desde Pavia”. *Periódico de poesía*.
<https://periodicodepoesia.unam.mx/texto/cartas-desde-pavia/>.